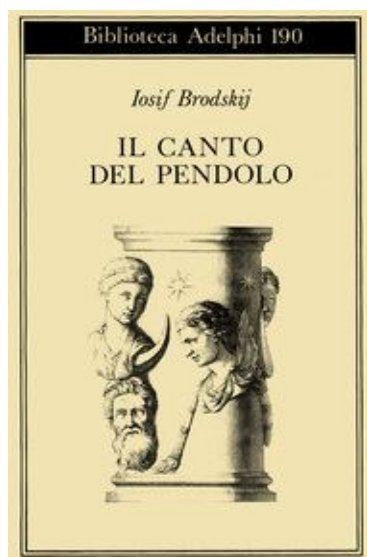


Iosif Brodskij
IL CANTO DEL PENDOLO



I saggi di Brodskij sono stati definiti «un'autobiografia intellettuale nel senso più ampio»: talmente ampio che qui troveremo, in naturale e illuminante adiacenza, un discorso sul significato del versetto evangelico sul «porgere l'altra guancia» e un'analisi acuminata di due liriche di W.H. Auden e della Cvetaeva, che si azzarda a risalire «la genealogia di una parola, anzi di una consonante», e ci offre una dimostrazione in atto di che cosa potrebbe significare un'estetica «dal punto di vista dell'artista», secondo la formula di Nietzsche. Nell'un caso come nell'altro, giungeremo in fondo sapendo finalmente che cosa vuol dire «citare un versetto» – o commentare un verso. Ma al tempo stesso tutto questo apparirà come parte di un racconto, di una narrazione erratica e puntuale. «Poeta è qualcuno per cui ogni parola non è la fine ma l'inizio di un pensiero» scrive qui Brodskij. Così è accaduto che la prosa inglese sia stata proiettata in una rapinosa fuga di pensieri da questo poeta russo. E su temi disparati, ma tra loro congeniali, siano la



tirannia o Dostoevskij, la Achmatova o Platonov, Montale o Kavafis. Ogni volta Brodskij ci aiuta a entrare e a uscire dalla letteratura e dal mondo con una mirabile velocità di passo mentale, lasciando dietro di sé le tracce disperse di un involontario autoritratto. Insieme a quelli pubblicati in Fuga da Bisanzio (Adelphi, 1987), i saggi de Il canto del pendolo compongono il volume di prose Less Than One, apparso nel 1986 negli Stati Uniti.

Iosif Brodskij

IL CANTO DEL PENDOLO

Traduzione di Gilberto Forti



ADELPHI EDIZIONI

Copyright 1987 Adelphi Edizioni S.p.a., Milano .

Titolo originale: "Less Than One. Selected Essays" .

Il saggio "Ob odnom stichotvozenii" [Nota in calce a una poesia] è stato tradotto da Serena Vitale

Esiliato dalla Russia nel 1972, **Iosif Brodskij** vive a New York. Nel 1987 ha ricevuto il Premio Nobel per la letteratura. Insieme a quelli pubblicati in "Fuga da Bisanzio" (Adelphi, 1987), i saggi de "Il canto del pendolo" compongono il volume di prose "Less Than One", apparso nel 1986 negli Stati Uniti .

INDICE

Per citare un versetto

La Musa in lutto

All'ombra di Dante

La potenza degli elementi

Il suono della marea

Catastrofi nell'aria

Su "Primo settembre 1939" di W. H. Auden

Un poeta e la prosa

Nota in calce a una poesia

Sulla tirannia

Il canto del pendolo

*"In memoria di mia madre e mio padre
In memoria di Carl Ray Proffer" .*

IL CANTO DEL PENDOLO

«E il cuore non muore quando sembra che dovrebbe»

CZEZLAW MILOZ, "Elegia per N.N."

PER CITARE UN VERSETTO

[Discorso ai laureati del 1984 allo Williams College]

Signore e signori, qualunque strada possiate scegliere, quella dell'audacia o quella della prudenza, nel corso della vita siete destinati a entrare in contatto, direttamente, fisicamente, con un'entità conosciuta col nome di Male. Non mi riferisco a una presenza peculiare del romanzo gotico, bensì, per non dire altro, a una palpabile realtà sociale che non potete controllare in alcun modo. Non c'è bontà d'animo, per quanto grande, né astuzia, per quanto sottile, che possa impedire questo incontro. Anzi, quanto più sottili sono i vostri calcoli, quanto più prudente è la vostra condotta, tanto maggiori sono le probabilità di questo appuntamento, e tanto più violento è l'urto. Tale è la struttura della vita che quello che noi chiamiamo Male è capace di un'ubiquità pressoché assoluta, se non altro perché tende a mostrarsi nelle sembianze del bene. Non succede mai che entri in casa vostra presentandosi col suo nome: «Salve, mi chiamo Male!». Questo, naturalmente, vi dà un'idea della sua natura di plagiario, ma il sollievo che si può trarre da una tale osservazione è appannato dalla frequenza con cui viene fatta .

Sarebbe prudente, quindi, sottoporre le vostre nozioni del bene a un esame il più attento possibile, perlustrare tutto il vostro guardaroba, per così dire, alla ricerca degli abiti che potrebbero attagliarsi a un estraneo. Certo, è un'occupazione che può impegnarvi a tempo pieno, e ne varrebbe la pena.

Scoprirete con stupore quante cose che consideravate vostre e buone si adattino comodamente, senza bisogno di molti ritocchi, al vostro nemico. Può succedere addirittura che cominciate a domandarvi se lui non sia la vostra immagine nello specchio, perché la cosa più interessante, nel Male, è il suo aspetto umano, del tutto umano. Senza esagerare, non c'è nulla che si possa rovesciare e indossare alla rovescia così facilmente come la nozione di giustizia sociale, coscienza civica, avvenire migliore, eccetera. Uno dei più sicuri segnali di pericolo, in questo campo, è il numero di coloro che condividono le vostre idee, non tanto perché l'unanimità ha il dono di degenerare in uniformità quanto per la probabilità - implicita nei grandi numeri - che i nobili sentimenti siano contraffatti .

Per lo stesso motivo la più sicura difesa contro il Male è un individualismo estremo, l'originalità di pensiero, la bizzarria, perfino - se volete - l'eccentricità. Qualcosa, cioè, che non può essere simulato, falsificato, imitato; qualcosa che metterebbe in imbarazzo anche un provetto impostore. Qualcosa, in altre parole, che non può essere diviso con altri, come la vostra pelle: nemmeno con una minoranza. Il Male ha un debole per la solida normalità. Va matto per le grosse cifre, per la fiducia granitica, per la purezza ideologica, per gli eserciti ben addestrati e per i bilanci ben assestati. Alla sua simpatia per queste cose non è estranea, presumibilmente, una innata insicurezza; ma è una constatazione, anche questa, che non può dare molto sollievo quando il Male trionfa .

E il Male trionfa: in tante parti del mondo e dentro noi stessi. Se si considera l'ampiezza e l'intensità con cui si manifesta, se si considera, soprattutto, la fatica di quelli che lo combattono, oggi il Male può essere visto non come una categoria etica bensì come un fenomeno fisico che non si misura più in particelle ma occupa le pagine degli atlanti geografici. Quindi, il motivo per cui vi parlo di tutto questo

non ha niente a che fare con la vostra età, con la vostra condizione di giovani che guardano con occhi limpidi una lavagna pulita. No, la lavagna è sporca, ed è difficile credere nella vostra capacità o nella vostra volontà di pulirla. Le mie parole hanno semplicemente lo scopo di suggerirvi una forma di resistenza che un giorno può esservi utile, che può aiutarvi a uscire dal vostro incontro col Male forse meno sudici - anche se non necessariamente più vittoriosi - di quelli che vi hanno preceduto. Quella a cui sto pensando, come avrete capito, è la famosa faccenda dell'altra guancia .

Immagino che in un modo o nell'altro avrete sentito parlare delle varie interpretazioni che di questa parte del Discorso della Montagna hanno dato Lev Tolstoj, il Mahatma Gandhi, Martin Luther King jr. e tanti altri. Immagino, in altre parole, che vi sia familiare il concetto di resistenza passiva, o non violenta, che ha come cardine il principio di rendere bene per male, di non ripagare con la stessa moneta. Il fatto che oggi il mondo sia quello che è fa ritenere, a dir poco, che questo concetto sia ben lontano dall'essere apprezzato universalmente. I motivi della sua impopolarità sono due. Primo, ciò che occorre perché questo concetto sia messo in pratica è un margine di democrazia; ed è proprio quello che manca all'86 per cento del globo terraqueo. Secondo, il senso comune dice alla vittima che a porgere l'altra guancia e a non rispondere per le rime potrà ottenere tutt'al più una vittoria morale, ossia qualcosa di immateriale, di impalpabile. La naturale ritrosia a esporre ai colpi dell'avversario un'altra parte del vostro corpo è giustificata dal sospetto che un simile comportamento serva solo a eccitare ed esaltare il Male; che la vostra vittoria morale possa dare all'avversario la certezza dell'impunità .

Vi sono anche altri motivi, più gravi, per essere sospettosi. Se il primo colpo non ha prodotto un oscuramento totale nel cervello della vittima, questa può rendersi conto che l'offerta dell'altra guancia equivale a una manipolazione del senso di

colpa dell'aggressore, per non parlare del suo karma. In fondo, la vittoria morale in sé potrebbe non essere tanto morale, e non solo perché la sofferenza ha spesso un suo aspetto narcisistico ma anche perché conferisce alla vittima una superiorità sul suo nemico, cioè la rende migliore di lui. Ora, per quanto malvagio sia il vostro nemico, resta il fatto fondamentale che è umano; e noi, benché incapaci di amare il prossimo nostro come noi stessi, sappiamo nondimeno che il male mette radici quando un uomo comincia a pensare di essere migliore di un altro. (Questo vi dice perché intanto avete buscato quel colpo sulla guancia destra). Se tutto va bene, dunque, ciò che si può ottenere con l'offerta dell'altra guancia al proprio nemico è la soddisfazione di dimostrargli tutta l'inutilità della sua azione. «Guarda,» dice l'altra guancia «tu colpisci la carne, soltanto la carne. Non me. La mia anima non puoi farla fuori». Con un simile atteggiamento, certo, il pericolo è che il nemico possa accettare la sfida senz'altro.

Vent'anni fa, in una delle numerose prigioni della Russia settentrionale, avvenne la scena seguente. Alle sette del mattino la porta di una cella si spalancò e sulla soglia apparve una guardia che apostrofò i detenuti. «Cittadini! Il collettivo delle guardie carcerarie vi sfida tutti, voi detenuti, a una competizione socialista: si tratta di spaccare la legna ammassata nel cortile». Da quelle parti non c'è il riscaldamento centrale, e la polizia impone una tassa, per chiamarla così, a tutte le aziende forestali dei dintorni facendosi consegnare un decimo della loro produzione. Al tempo di cui vi parlo il cortile della prigione sembrava un autentico deposito di legname: le cataste avevano raggiunto un'altezza tale che il quadrangolo della prigione, avendo un solo piano, sembrava una casetta fra tanti palazzi. Era evidente che bisognava spaccare un po' di legna, sebbene non fosse la prima volta che si svolgevano competizioni socialiste di quel genere. «E se io

mi rifiutassi?» s'informò uno dei detenuti. «Be', in questo caso vai a letto a pancia vuota» rispose la guardia.

Furono distribuite le asce ai detenuti, e il lavoro cominciò. Prigionieri e guardie ci si misero d'impegno, e a mezzogiorno erano tutti stremati, specialmente i prigionieri, per via della loro denutrizione cronica. Fu annunciato un intervallo, e la gente si sedette a mangiare: tranne il tipo che aveva fatto quella tale domanda. Lui continuò a menare colpi d'ascia. Prigionieri e guardie si scambiavano delle battute su di lui, dicendo più o meno che di solito gli ebrei passano per drittoni, mentre quello lì... e via di questo passo. Dopo l'intervallo ripresero il lavoro, ma non proprio con la stessa lena. Alle quattro le guardie smisero perché il turno di servizio, per loro, era finito; dopo un po' si fermarono anche i detenuti. Ma l'ascia di quello là continuava ad andare su e giù, su e giù. Gli gridarono di piantarla, glielo dissero le guardie e i prigionieri, ma lui niente. Sembrava che ormai, acquistato un certo ritmo, non volesse interromperlo; o era il ritmo che si era impadronito di lui? Agli occhi degli altri era diventato quasi un automa. Alle cinque, alle sei, l'ascia era ancora in movimento: su e giù. Guardie e detenuti seguivano ogni suo gesto, e sulle loro facce, a poco a poco, la smorfia sardonica lasciò il posto a un'espressione di stupore e poi di terrore. Alle sette e mezzo l'uomo si fermò, si avviò barcollando verso la sua cella, vi entrò e stramazza addormentato. Per il resto del suo soggiorno in quella prigione non fu più indetta nessuna gara socialista tra guardie e detenuti, sebbene il legname continuasse ad ammuccinarsi.

Un'impresa simile - dodici ore di seguito a spaccare legna - fu possibile, suppongo, perché quel tipo era molto giovane, allora. Infatti aveva ventiquattro anni. Appena un po' più della vostra età. Ma io credo che possa esservi stato anche un altro motivo nel suo comportamento di quel giorno. Può darsi benissimo che quel giovane - proprio perché era così giovane -

rammentasse meglio di Tolstoj e di Gandhi il testo del Discorso della Montagna. Poiché il Figlio dell'Uomo aveva l'abitudine di parlare per triadi, il giovane potrebbe essersi ricordato che dopo il versetto ma se uno ti percuote sulla guancia destra, porgi a lui anche l'altra non c'è una pausa. Il testo, infatti, aggiunge subito: e se uno vuole chiamarti in giudizio e toglierti la tunica, cedigli anche il "tuo" mantello .

E se uno ti forza a fare un miglio, va' con lui per due miglia.

Citati per esteso, questi versetti hanno in realtà ben poco a che fare con la resistenza passiva o non violenta, con i precetti di non ripagare con la stessa moneta e di rendere bene per male. Il loro significato è tutt'altro che passivo, poiché vi è implicita l'idea che il male può essere reso assurdo per eccesso; vi è implicito il suggerimento di rendere assurdo il male sminuendone le pretese con una condiscendenza pressoché illimitata che svaluta il danno. Un atteggiamento simile mette la vittima in una posizione molto attiva, nella condizione di un aggressore mentale. La vittoria possibile in tali circostanze non è una vittoria morale, bensì esistenziale. Qui l'altra guancia non mette in moto il senso di colpa del nemico (un senso di colpa che egli sarebbe capacissimo di reprimere), ma espone i suoi sensi e le sue facoltà all'insensatezza di tutta l'operazione: è lo stesso effetto che può fare ogni forma di produzione di massa .

Mi permetto di ricordarvi che qui non stiamo parlando di una situazione che comporti un combattimento leale. Stiamo parlando di situazioni in cui uno si trova fin dall'inizio in uno stato d'inferiorità assoluta, senza speranza, in cui uno non ha modo di contrattaccare, in cui le probabilità sono contro di lui, e in maniera schiacciante. In altre parole, parliamo delle ore più buie della vita, quando il senso della propria superiorità morale sul nemico non offre alcun sollievo, quando questo nemico si è ormai spinto troppo oltre per vergognarsi o per avere nostalgia degli scrupoli abbandonati, quando uno non ha

più niente per difendersi, tranne la propria faccia, una tunica, un mantello e un paio di piedi che possono ancora camminare per un miglio o due .

In questa situazione resta ben poco spazio per le manovre tattiche. Così l'offerta dell'altra guancia dovrà essere, da parte vostra, una decisione consapevole, fredda, deliberata. Le vostre probabilità di vincere, per quanto esili, dipendono tutte dal fatto che sappiate o no quello che state facendo. Quando spingete avanti la faccia con la guancia rivolta al nemico, dovete sapere che questo è appena l'inizio del cimento, soltanto il primo dei versetti - e dovete riuscire a vedervi per tutta la sequenza, per tutti i tre versetti del Discorso della Montagna. Altrimenti, una frase isolata dal contesto vi lascerà malconci .

Fondare un'etica su un versetto citato erroneamente significa andare in cerca di guai oppure ridursi alla mentalità del borghese che si gode il supremo piacere: quello delle proprie convinzioni. In entrambi i casi (ma il secondo, con tutte le sue tessere d'iscrizione a movimenti filantropici e ad associazioni senza fini di lucro, è il meno digeribile) il risultato è quello di cedere terreno al Male, di ritardare la comprensione dei suoi punti deboli. Perché il Male, vorrei ricordarvelo, è umano, solo umano .

L'etica fondata su questo versetto citato erroneamente non ha cambiato nulla nell'India post-gandhiana, salvo il colore del governo. Dal punto di vista di un uomo che soffre la fame, non ha nessuna importanza chi sia a fargliela soffrire. Io sospetto che quest'uomo possa addirittura preferire un bianco come responsabile dei propri guai, se non altro perché così il male sociale sembra provenire da fuori, da lontano, e magari può essere meno «efficiente» di quello inflitto da persone dello stesso sangue. Quando a comandare è uno straniero, c'è ancora spazio per la speranza, per la fantasia .

Analogamente, nella Russia post-tolstojana un'etica fondata sull'erronea citazione di questo versetto indebolì di molto la

volontà di resistenza della nazione di fronte allo Stato di polizia. Quello che ne è seguito lo sappiamo fin troppo bene: per sei decenni non si è fatto altro che offrire l'altra guancia, e questi sei decenni hanno trasformato la faccia della nazione in una vasta ecchimosi, tanto che oggi lo Stato, stanco della propria violenza, si limita ormai a sputare su quella faccia. Nonché sulla faccia del mondo. In altre parole, se volete secolarizzare il cristianesimo, se volete tradurre gli insegnamenti del Cristo in termini politici, vi serve qualcosa di più del moderno frasario politico: dovete risalire all'originale - quanto meno dovete averlo nella vostra testa, se non ha trovato posto nel vostro cuore. Poiché Egli era non tanto un uomo buono quanto uno spirito divino, è inevitabile, è fatale che si insista a parlare della Sua bontà a scapito della Sua metafisica .

Devo ammettere che provo un certo imbarazzo a parlare di queste cose: perché la propensione a porgere o non porgere quella tal guancia è, alla fine, una faccenda estremamente privata, intima. L'incontro avviene sempre a tu per tu, come in un duello. Si tratta sempre della vostra pelle, della vostra tunica, del vostro mantello, e sono vostri gli arti che devono camminare. Dare consigli o, peggio, rivolgere esortazioni sull'uso di questi effetti personali, se non è completamente sbagliato, è senza dubbio inopportuno e sconveniente. Io vorrei soltanto - è il massimo delle mie aspirazioni - cancellare dalla vostra testa un cliché che ha danneggiato tanta gente e dato così pochi frutti. Vorrei anche istillare in voi l'idea che fin quando avete la vostra pelle, una tunica, un mantello e gli arti, non siete ancora sconfitti, checché ne dicano le probabilità .

C'è però un'altra ragione, più importante, per sentirsi a disagio quando si discute di queste cose in pubblico; e non è soltanto la vostra naturale riluttanza a vedere nelle vostre giovani persone delle vittime potenziali. No: è piuttosto un puro e semplice spirito realistico che fa prevedere la presenza tra voi di qualche malvagio "in pectore"; ed è pessima strategia

svelare i segreti della propria guerra di resistenza al cospetto del potenziale nemico. Ciò che forse può assolverci dall'accusa di tradimento o, peggio, dall'accusa di proiettare nel futuro lo "status quo" tattico, è la speranza che la vittima saprà sempre essere più inventiva, più originale nel suo modo di pensare, più intraprendente del malvagio. Da qui la possibilità che la vittima riesca a trionfare.

Williams College, 1984 .

LA MUSA IN LUTTO

Quando venne a sapere che la ragazza stava per pubblicare una manciata di poesie in una rivista di San Pietroburgo, suo padre la chiamò per dirle che era liberissima di scrivere versi a patto che «non insudiciasse un buon nome onorato» e avesse la compiacenza di usare uno pseudonimo. La figlia accettò, e così accadde che «Anna Achmatova» entrasse nella letteratura russa al posto di Anna Gorenko .

Il motivo di tanta arrendevolezza non va ricercato in qualche perplessità della ragazza circa l'occupazione che si era scelta o circa il possesso di un vero talento, e neppure in un presentimento dei vantaggi che una doppia identità può offrire a uno scrittore. Lo scopo era semplicemente quello di «salvare le apparenze», perché tra le famiglie della nobiltà - e i Gorenko appartenevano alla nobiltà - la professione letteraria era generalmente considerata un tantino indecorosa, qualcosa da lasciare a persone di più umili origini che non avessero un modo migliore per farsi un nome .

La richiesta del padre era comunque un po' sopra le righe. In fondo i Gorenko non erano principi. D'altra parte la famiglia abitava a Carskoe Selo - Villaggio dello Zar -, che era la residenza estiva della famiglia imperiale, e la topografia potrebbe aver fatto sentire il suo peso sul nostro uomo. Per la figlia diciassettenne quel luogo aveva però un significato diverso: Carskoe ospitava il liceo nei cui giardini «era fiorito allegramente», un secolo prima, il giovane Pushkin .

Quanto allo pseudonimo, la scelta si richiamava agli antenati di Anna Gorenko, perché dal lato materno il capostipite era addirittura l'ultimo khan dell'Orda d'Oro: Achmat Khan, discendente di Genghis Khan. «Sono una genghisiana» usava dire Anna non senza una sfumatura d'orgoglio; e per un orecchio russo «Achmatova» ha un suono nettamente orientale, anzi tataro, per la precisione. Ma Anna non intendeva certamente crearsi un'aureola esotica, anche perché in Russia un nome con un sottofondo tataro suscita più pregiudizi che curiosità .

In ogni modo le cinque "a" di Anna Achmatova ebbero un effetto ipnotico e collocarono la titolare di questo nome in testa all'alfabeto della poesia russa. Fu in un certo senso il suo primo verso «di successo», un verso memorabile nella sua acustica inevitabilità, con tutti quegli "Ah" che si ponevano sotto il patrocinio della storia piuttosto che del sentimento. Tutto questo la dice lunga sull'intuito e sulla finezza d'orecchio di quella ragazza di diciassette anni che poco dopo la pubblicazione delle prime poesie cominciò a firmarsi Anna Achmatova anche nelle lettere e nei documenti legali. La scelta dello pseudonimo, se voleva sottintendere un'identità derivata dalla fusione di suono e tempo, si rivelò profetica .

Anna Achmatova appartiene alla categoria dei poeti che non hanno né una genealogia né uno «sviluppo» ben individuabile. E' uno di quei poeti che semplicemente «avvengono», che sbarcano nel mondo con uno stile già costruito e una loro sensibilità unica. Arrivò attrezzata di tutto punto e non somigliò mai a nessuno. Ciò che forse era più significativo è che nessuno dei suoi innumerevoli imitatori fu mai capace di tirar fuori almeno un convincente "pastiche" achmatoviano: finivano tutti col somigliare l'uno all'altro più che a lei .

Questo fa pensare che il particolare linguaggio dell'Achmatova non fosse il frutto di un astuto calcolo

stilistico, ma di qualcosa di meno afferrabile; e ci mette nella necessità di correggere la famosa equazione di Buffon sostituendo il secondo termine con una nozione più nobile: quella di «io» .

Senza considerare gli aspetti generali e sacri di questa entità, nel caso dell'Achmatova il carattere eccezionale dell'«io» era ribadito dalla sua bellezza fisica, una bellezza davvero stupefacente. Alta un metro e ottanta, capelli scuri, carnagione chiara, occhi di un pallido grigio-verde che ricordava gli occhi dei leopardi delle nevi, sottile e incredibilmente flessuosa, l'Achmatova fu ritratta per mezzo secolo da disegnatori e pittori, nel bronzo, nel marmo e in fotografia: tutta una moltitudine di artisti, a cominciare da Amedeo Modigliani. E con le poesie dedicate a lei si potrebbero riempire più volumi di quanti ne occorran per tutta la sua opera .

In altre parole, la parte visibile di quell'«io» era qualcosa che lasciava senza fiato; e a testimoniare poi che la parte nascosta non era affatto inferiore sta la sua poesia, che è un amalgama dell'una e dell'altra .

Le caratteristiche principali di questo amalgama sono la nobiltà e il riserbo. L'Achmatova è poeta di metri rigorosi, rime esatte e frasi brevi. La sua sintassi è semplice, libera da quelle subordinate che con le loro circonvoluzioni gnomiche sono all'origine di tanta parte della letteratura russa; anzi, nella sua semplicità, è una sintassi che richiama l'inglese. Dal primissimo all'ultimissimo istante della sua carriera l'Achmatova fu sempre perfettamente chiara e coerente. Tra i suoi contemporanei, è un'altra Jane Austen. In ogni caso, se le sue enunciazioni erano oscure la colpa non era della sua grammatica .

In un'epoca segnata da tanti esperimenti tecnici nella poesia, l'Achmatova brillò per il suo non-avanguardismo. Se mai, i suoi strumenti erano visivamente simili a quelli che tra

la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento avevano suscitato la grande ondata innovativa nella poesia russa come in quella di altri Paesi: le quartine dei simbolisti, che crescevano dappertutto come l'erba. Ma l'Achmatova rispettava di proposito questa somiglianza visiva: non mirava a semplificare il proprio compito, ma piuttosto ad aumentare il rischio. Voleva soltanto giocare a carte scoperte, senza manipolare le regole o inventarsene di nuove. In breve, voleva che i suoi versi salvassero le apparenze .

Non c'è niente che riveli i punti deboli di un poeta come il verso classico, ed è per questo che tutti se ne tengono alla larga. Mettere insieme un paio di versi che suonino imprevedibili senza produrre un effetto comico o senza richiamare subito l'eco di qualche altro poeta è un'operazione estremamente delicata. Questo «problema eco» che accompagna una metrica rigorosa è quanto mai assillante, e non se ne esce neanche facendo ogni sforzo per caricare il verso di concreti particolari fisici. Il timbro dell'Achmatova sembra così personale e indipendente perché fin dall'inizio lei sapeva sfruttare il nemico .

Riuscì a sfruttarlo ricorrendo a una specie di collage con cui diversificava il contenuto. Spesso abbracciava in una stessa strofa tutta una varietà di cose apparentemente staccate. Quando una persona, senza nemmeno fare una pausa per tirare il fiato, parla della profondità di una sua emozione, dei fiori dell'uva spina e di un guanto sinistro infilato nella mano destra, ce n'è abbastanza per sconvolgere il respiro - che in una poesia è il metro - fino a far dimenticare la genealogia della poesia stessa. L'eco, in altre parole, resta subordinata a quella strana mescolanza di oggetti e in realtà li colloca sotto un denominatore comune; cessa di essere una forma e diventa una norma espressiva .

Prima o poi questo succede sempre all'eco, come anche alla varietà delle cose stesse; e nella poesia russa questo avvenne

per opera dell'Achmatova o, più esattamente, dell'«io» che ne portava il nome. Non si può fare a meno di pensare che mentre la parte interna dell'«io» ode ciò che il linguaggio stesso, attraverso la rima, suggerisce circa la prossimità di quegli oggetti disparati, la parte esterna vede letteralmente quella prossimità dall'alto di un osservatorio che corrisponde agli occhi dell'Achmatova. Così l'Achmatova si limita a unire ciò che è già stato collegato: nel linguaggio e nelle circostanze della sua vita - se non, come dicono, in cielo.

Da qui la nobiltà del suo stile, perché l'Achmatova non vanta diritti sulle proprie scoperte. Le sue rime non sono perentorie, il metro non è insistente. A volte faceva cadere una sillaba o due nell'ultimo o penultimo verso di una strofa per creare l'effetto di un nodo alla gola o di un improvviso imbarazzo causato dalla tensione emotiva. Ma più in là non andava, perché si sentiva perfettamente a suo agio entro i confini del verso classico, sottintendendo così che le sue estasi e le sue rivelazioni non richiedono mezzi formali inusitati, che le sue estasi e rivelazioni non differiscono in nulla da quelle dei suoi predecessori che hanno usato gli stessi metri prima di lei .

Questo, naturalmente, non era del tutto vero. Nessuno assorbe il passato così a fondo come un poeta, se non altro per il timore di inventare cose già inventate. (Ecco perché, sia detto per inciso, si ripete spesso che un poeta è «in anticipo sui suoi tempi», i quali si danno un gran daffare a rimasticare luoghi comuni). Così, qualunque cosa un poeta abbia in animo di dire, al momento di aprire la bocca sa ogni volta che il tema gli è arrivato in eredità. La grande letteratura del passato umilia il poeta non solo per la sua qualità ma anche per la sua priorità tematica. Il motivo per il quale un buon poeta parla del proprio dolore con tanto riserbo è che lui, di fronte al dolore, è un ebreo errante. In questo senso l'Achmatova era in larghissima parte un prodotto della tradizione poetica

pietroburghese, i cui fondatori, a loro volta, avevano alle spalle il classicismo europeo con le relative origini latine e greche. Per di più erano, anche loro, degli aristocratici .

Se in lei vi era reticenza, vi era almeno in parte perché l'Achmatova trasferiva nell'arte del nostro secolo l'eredità dei suoi predecessori. Questo, evidentemente, non era che un omaggio alla loro memoria, giacché era stata proprio quell'eredità a fare di lei un poeta del nostro secolo. Semplicemente, l'Achmatova considerava se stessa, con le sue estasi e le sue rivelazioni, nient'altro che un "post scriptum" al loro messaggio, a ciò che essi avevano tramandato delle proprie esistenze. Le esistenze erano tragiche, e tragico era il messaggio. Se il "post scriptum" può apparire oscuro, è perché il messaggio era stato pienamente assorbito. Se l'Achmatova non urla mai e mai si cosparge il capo di cenere, è perché i suoi predecessori non lo facevano .

In questo registro e in questa chiave avvenne l'esordio dell'Achmatova. Le sue prime raccolte di versi ebbero un immenso successo di critica e di pubblico. In generale l'accoglienza riservata all'opera di un poeta dovrebbe essere considerata per ultima, essendo l'ultima considerazione di un poeta. Ma sotto questo aspetto il successo dell'Achmatova fu ancora più singolare se si tien conto delle date, soprattutto nel caso del secondo libro e del terzo: 1914 (lo scoppio della prima guerra mondiale) e 1917 (la Rivoluzione d'ottobre). D'altra parte, forse, furono proprio quegli assordanti tuoni di fondo a rendere tanto più nitido e vitale il «tremolo» privato della giovane poetessa. Alla stessa stregua, l'inizio della sua carriera conteneva un'anticipazione profetica di quello che per mezzo secolo ne sarebbe stato il corso. Ad accentuare il senso della profezia sta il fatto che per un orecchio russo, a quel tempo, i tuoni degli avvenimenti mondiali si mescolavano al borbottio incessante e insensato dei simbolisti. Alla fine questi due rumori si contrassero e si fusero nel ronzio sconnesso e

minaccioso della nuova era, contro la quale l'Achmatova era destinata a parlare per il resto della sua vita .

Quelle prime raccolte ("Sera", "Rosario" e "Lo stormo bianco") avevano come tema principale il sentimento che è di rigore nelle prime raccolte: l'amore. Erano poesie che per la loro intimità e immediatezza facevano pensare alle pagine di un diario; descrivevano un solo evento, reale o psicologico, ed erano assai brevi - sedici versi, venti al massimo. Potevano quindi essere affidate alla memoria ed essere accolte in un lampo, come infatti avvenne - e ancora avviene - da parte di generazioni e generazioni di russi .

Ma non era la loro compattezza e nemmeno il loro tema a far sì che la memoria desiderasse appropriarsele. A questi due aspetti un lettore esperto aveva già fatto l'abitudine. La novità consisteva nella sensibilità particolare che si manifestava nel modo in cui l'autrice trattava il suo tema. Tradita, tormentata dalla gelosia o da un senso di colpa, l'eroina ferita di queste poesie tende a rimproverarsi più che ad abbandonarsi all'ira, a perdonare piuttosto che ad accusare, a pregare piuttosto che a gridare. L'Achmatova dispiega tutta la finezza emotiva e la complessità psicologica della prosa russa dell'Ottocento, tutta la dignità che ha appreso dalla poesia di quel secolo. E c'erano inoltre, in abbondanza, un'ironia e un distacco che si rivelano strettamente personali, achmatoviani, e sono frutto della sua particolare metafisica piuttosto che scorciatoie per arrivare alla rassegnazione .

Inutile dirlo, per i lettori dell'Achmatova queste qualità sembrano arrivare a proposito e al momento giusto. Più di ogni altra arte la poesia è una forma di educazione sentimentale, e i versi che i lettori dell'Achmatova impararono a memoria sarebbero serviti a temprare i loro cuori contro l'alluvione di volgarità scatenata dalla nuova era. Comprendere la metafisica di un dramma personale aumenta le nostre probabilità di resistere al dramma della storia. Per questo, e non solo per

l'epigrammatica bellezza di quei versi, il pubblico vi si aggrappò così spontaneamente. Fu una reazione istintiva; e l'istinto era quello di conservazione, perché gli zoccoli della storia incalzavano e si facevano udire sempre più minacciosi .

L'Achmatova, in ogni caso, li udì perfettamente. Il lirismo intensamente personale dello "Stormo bianco" è percorso da una nota destinata a diventare la sigla dell'autrice, il suo "imprimatur": la nota del terrore controllato. Il meccanismo che in origine era nato per dominare emozioni di natura romantica si dimostrò non meno efficace quando fu applicato per contrastare paure mortali. Se mai si può parlare di due meccanismi diversi, il secondo s'intrecciò sempre più col primo, fino a dar luogo a una tautologia emotiva; e "Lo stormo bianco" segna l'inizio di questo processo. Con questa raccolta la poesia russa andò a scontrarsi con «il vero ventesimo secolo, non quello del calendario»; ma non si disintegrò nello scontro .

Il meno che si possa dire è che l'Achmatova sembrava preparata a questo urto meglio di quanto lo fosse la maggior parte dei suoi contemporanei. E poi, al tempo della Rivoluzione aveva ventotto anni: ossia non era tanto giovane da crederci, né tanto vecchia da giustificarla. Era una donna, inoltre, e per lei sarebbe stato ugualmente disdicevole esaltare l'avvenimento o condannarlo. Né pensò di accettare il cambiamento dell'ordine sociale come un invito ad allentare la sua metrica e le sue catene di associazioni. Perché l'arte non imita la vita, non fosse che per paura dei luoghi comuni. L'Achmatova rimase fedele al suo stile, al suo registro privato, al suo modo di rifrangere la vita - piuttosto che rifletterla - attraverso il prisma del cuore individuale. Solo che la scelta del particolare, che nelle poesie precedenti era servita a spostare l'attenzione da un tema emotivamente pregnante, perse a poco a poco la sua funzione consolatoria per adombrare invece la natura del tema stesso .

L'Achmatova non rifiutò la Rivoluzione; né a lei si addiceva un atteggiamento di sfida. Per usare un verbo dei nostri anni, interiorizzò la Rivoluzione. Semplicemente, la prese per quello che era: un terribile sconvolgimento nazionale che comportava un enorme aumento della sofferenza "pro capite". Di questo si rese conto non solo perché, la sua quota personale salì a dismisura, ma in primo luogo e soprattutto in virtù del suo stesso mestiere. Il poeta è un democratico nato, e non solo grazie alla precarietà della sua posizione, bensì perché provvede al nutrimento dell'intera nazione e ne adopera il linguaggio. Lo stesso fa la tragedia: da qui la loro affinità. L'Achmatova, i cui versi gravitavano sempre verso il vernacolo, verso l'idioma della canzone popolare, poteva identificarsi col popolo più intimamente di coloro che a quel tempo badavano ai propri programmi letterari o d'altra natura: lei, semplicemente, aveva il senso della sofferenza .

Del resto, dire che s'identificava col popolo significa introdurre una razionalizzazione che in realtà non avvenne mai perché era inevitabilmente pleonastica. Lei era parte del tutto, e lo pseudonimo non faceva che accentuare la sua anonimità sociale, la sua autonomia da ogni classe. Per di più, l'Achmatova disdegnava quell'aria di superiorità che sembra implicita nella parola «poeta». «Non capisco» diceva «queste parole grosse: poeta, biliardo». Non era umiltà; era il risultato della pacata, misurata prospettiva in cui teneva la propria esistenza. Lo stesso ricorrere continuo dell'amore come tema della sua poesia indica la sua vicinanza alla persona media. Se si distingueva dal suo pubblico, la differenza stava nella sua etica, che non era soggetta agli adeguamenti storici .

A parte questo, l'Achmatova era come tutti gli altri. E poi, i tempi stessi non consentivano una gran varietà. Se le sue poesie non erano esattamente la "vox populi", è perché una nazione non parla mai con una voce sola. Ma la sua voce non era nemmeno quella della "crème de la crème", se non altro

perché era totalmente priva di quella nostalgia populistica che è così tipica dell'"intelligencija" russa. Il «noi» che l'Achmatova comincia a usare in questi anni come autodifesa, per proteggersi dall'impersonalità del dolore inflitto dalla storia, fu allargato fino ai limiti linguistici di questo pronome non già da lei, bensì da tutti gli altri che parlavano il russo. L'avvenire che si preparava era tale che quel «noi» doveva resistere a lungo, e l'autorità di chi lo usava non poteva non crescere .

In ogni caso, non c'è alcuna differenza psicologica tra le poesie «civili» scritte dall'Achmatova al tempo della prima guerra mondiale e della Rivoluzione, e quelle scritte trent'anni dopo, durante la seconda guerra mondiale. Anzi, se non fosse per la data che le accompagna, poesie come "Preghiera" si potrebbero collocare virtualmente in qualsiasi periodo della storia russa di questo secolo: il che giustifica il titolo di questa particolare poesia. D'altronde, a parte la sensibilità della membrana dell'Achmatova, ciò dimostra che la natura della storia, negli ultimi ottant'anni, ha in qualche modo semplificato il compito del poeta. A tal punto che un poeta butterebbe via un verso contenente una possibilità profetica e preferirebbe la mera descrizione di un fatto o di un'impressione.

Da qui il carattere nominativo dei versi dell'Achmatova in generale, e in quel periodo soprattutto. Sapeva che le emozioni e percezioni di cui si occupava erano piuttosto comuni, ma sapeva pure che il tempo, fedele alla propria natura ripetitiva, le avrebbe rese universali. Sentiva che la storia, come tutti i suoi oggetti, ha opzioni assai limitate. Ciò che contava di più, però, era il fatto che quelle poesie «civili» erano soltanto frammenti trasportati dalla corrente lirica dell'Achmatova, dalla sua corrente generale, che annullava ogni possibilità di distinzione tra il loro «noi» e l'«io» più frequente e più carico di emozione. Col loro sovrapporsi e coincidere entrambi i

pronomi guadagnavano in verosimiglianza. Poiché la corrente si chiamava «amore», le poesie riguardanti la terra natale e il periodo storico erano intrise di un'intimità quasi incongrua; analogamente, quelle ispirate alla vita affettiva andavano acquistando un timbro epico. Un timbro nuovo che significava un ampliarsi della corrente .

Nella seconda parte della sua vita l'Achmatova si adombrava ogni volta che critici e studiosi tentavano di ridurre la sua opera alla sola poesia d'amore del primo decennio del secolo. Aveva pienamente ragione, perché la produzione dei quarant'anni successivi è ben superiore per quantità e qualità. Ma quegli studiosi e critici meritano qualche indulgenza se si considera che erano costretti a giudicare soltanto le opere disponibili e che dal 1922 al 1966, l'anno della sua morte, l'Achmatova non poté pubblicare un solo libro veramente suo. Forse c'era però un'altra ragione, meno ovvia o meno percettibile a quegli studiosi e critici, se la loro attenzione si appuntava sull'Achmatova degli esordi .

Per tutta la vita di un uomo il tempo si rivolge a lui usando i linguaggi più diversi: quello dell'innocenza e quello dell'amore, i linguaggi della fede, dell'esperienza, della storia, della stanchezza, del cinismo, della colpa, della decadenza, eccetera. Fra tutti, il linguaggio dell'amore è senza dubbio la «"lingua franca"». Il suo vocabolario assorbe ogni altra lingua, e il suo manifestarsi, per quanto inanimato possa essere, gratifica il soggetto. Inoltre, attraverso questo suo manifestarsi, il soggetto acquista una dignità verbale, una dignità «ecclesiastica», quasi sacra, echeggiando sia il modo in cui noi percepiamo gli oggetti delle nostre passioni sia le idee che la Bibbia ci tramanda su ciò che è Dio. L'amore è essenzialmente un atteggiamento che l'infinito assume verso il finito. L'inverso si traduce in fede o in poesia .

Naturalmente le poesie d'amore dell'Achmatova erano, in primo luogo, soltanto poesie. A parte tutto il resto, avevano

una formidabile carica romanzesca, e un lettore si sarebbe potuto sbizzarrire a trovare una spiegazione alle varie tribolazioni e vicissitudini della loro eroina. (Questo, era infatti il passatempo di alcuni lettori, e sulla scorta di quelle poesie l'eccitata immaginazione del pubblico arrivava a costruire «un'affettuosa amicizia» tra l'autrice e Aleksandr Blok - il poeta principe di quel periodo - o addirittura tra lei e Sua Maestà Imperiale, sebbene poi l'autrice sovrastasse di parecchio il primo sul terreno della poesia e di quindici centimetri buoni il secondo quanto a statura). Per metà autoritratto, per metà maschera, l'eroina di quelle liriche aggiungeva a un dramma di vita vissuta tutta la fatalità del teatro, e in questo modo esplorava i possibili limiti di se stessa e quelli del dolore. Gli stati d'animo più sereni erano soggetti alla stessa esplorazione. Il realismo, in breve, era usato come mezzo di trasporto verso una destinazione metafisica. Ma tutto questo avrebbe semplicemente ravvivato la tradizione di un «genere» letterario se non fosse stato per la quantità, la pura quantità, delle poesie dedicate al sentimento di cui sopra .

Proprio la quantità esclude ogni tentativo di interpretazione in chiave biografica o in chiave freudiana, poiché va ben oltre la concretezza dei destinatari e li riduce a pretesti per il discorso dell'autrice. Ciò che l'arte e la sessualità hanno in comune è che tutt'e due sono sublimazioni dell'energia creativa, e questo esclude una loro classificazione gerarchica. L'insistenza quasi idiosincratICA delle prime poesie d'amore dell'Achmatova fa pensare non tanto a un ricorrere della passione quanto alla frequenza della preghiera. Parallelamente, per quanto siano diverse le loro protagoniste reali o immaginarie, queste poesie mostrano una notevole somiglianza stilistica; perché l'amore, in quanto contenuto, ha l'abitudine di limitare gli schemi formali. Altrettanto vale per la fede. Dopo tutto, c'è solo un "certo" numero di adeguate manifestazioni per i sentimenti veramente forti; il che, alla

fine, è ciò che spiega la ritualità: Se il tema d'amore ricorre così spesso nei versi dell'Achmatova, ciò si deve non già alle storie romantiche realmente vissute, bensì alla nostalgia del finito per l'infinito. L'amore era infatti diventato per lei un linguaggio, un codice con cui registrare i messaggi del tempo o, almeno, trasmetterne il tono: era, semplicemente, il modo in cui riusciva meglio a captarli. Perché ciò che più di tutto, le interessava non era tanto la sua vita personale quanto il tempo, appunto, e gli effetti che il tempo esercitava col suo monotono "continuum" sulla psiche umana e, in particolare, sullo stile di chi - come l'Achmatova - era in ascolto. Se in seguito le avvenne di adombrarsi di fronte ai tentativi di ridurla ai suoi primi scritti, non era perché le dispiacesse la condizione di ragazza cronicamente malata d'amore: era perché il suo stile e con esso il codice avevano subito con gli anni cambiamenti profondi per rendere più percettibile il monotono "continuum" dell'infinito .

In realtà, si poteva già udirlo distintamente in "Anno Domini MCMXXI", la quinta e, in senso stretto, l'ultima raccolta di liriche di Anna Achmatova. In alcune di queste poesie quel "continuum" si mescola a tal punto con la voce dell'autrice che essa deve esasperare la concretezza dei particolari o delle immagini se vuole salvarli - e, alla stessa stregua, se vuole salvare la propria mente - dalla disumana neutralità della metrica. Una vera fusione dei due elementi, o piuttosto una subordinazione della voce alla metrica, venne in una fase successiva. Nel frattempo l'Achmatova tentava di salvare le sue nozioni dell'esistenza, di impedire che fossero sopraffatte da quelle che la prosodia le forniva: perché la prosodia la sa più lunga, sul tempo, di quanto un essere umano vorrebbe ammettere .

Un'esposizione ravvicinata a questo tipo di conoscenza o, più esattamente, a questa memoria del tempo ristrutturato, dà luogo a una disordinata accelerazione mentale che impoverisce

le percezioni provenienti dalla sfera della realtà effettiva, spogliandole della loro freschezza; se non del loro peso. Nessun poeta può mai chiudere questo iato, ma un poeta coscienzioso potrà abbassare il registro o smorzare la dizione, così da far sentire solo in sordina il suo estraniamento dalla vita reale. A volte il poeta lo fa per fini puramente estetici: perché la voce suoni meno teatrale, perché non sappia di «"bel canto"». Più spesso, però, lo scopo del "camouflage" è quello di salvaguardare, appunto, la sanità mentale; e l'Achmatova, poeta dai metri rigorosi, lo usava proprio con questo intento. Ma più insisteva in questa direzione, più la sua voce si avvicinava inesorabilmente alla tonalità impersonale del tempo, stesso: finché avvenne la fusione e la fusione diede luogo a qualcosa che fa rabbrivire quando si cerca di indovinare - come nelle "Elegie settentrionali" - chi si nasconda dietro il pronome «io» .

Ciò che accadeva ai pronomi stava accadendo ad altre parti del discorso, che si spegnevano o prendevano un rilievo soverchiante nella prospettiva del tempo fornita dalla prosodia. L'Achmatova era un poeta molto concreto, ma quanto più l'immagine era concreta tanto più risultava estemporanea a causa del metro che la accompagnava. Nessuna poesia è mai scritta solo in funzione del suo elemento narrativo, così come nessuna vita è vissuta in funzione di un necrologio. Quella che chiamiamo la musica di una poesia è essenzialmente tempo ristrutturato: ristrutturato in modo tale da mettere a fuoco il contenuto di questa poesia in maniera linguisticamente inevitabile, memorabile .

Il suono, in altre parole, è la sede del tempo in una poesia, è lo sfondo su cui spicca il contenuto, assumendo un carattere stereoscopico. La forza dei versi dell'Achmatova deriva dalla sua capacità di trasmettere l'epica cadenza impersonale della musica, una cadenza più che adeguata - specialmente dagli Anni Venti in poi - al contenuto reale dei versi. L'effetto di

questa strumentazione sui temi dell'Achmatova non poteva non essere sconvolgente: era come se una persona abituata a essere messa con la faccia al muro fosse posta improvvisamente di fronte all'orizzonte .

Tutto questo va tenuto ben presente dal lettore straniero, perché nelle traduzioni quell'orizzonte svanisce lasciando sulla pagina soltanto il contenuto, avvincente ma unidimensionale. D'altra parte, a consolazione del lettore straniero, va ricordato che anche il pubblico russo è stato costretto a leggere l'opera dell'Achmatova in una versione fortemente distorta. Ciò che la traduzione ha in comune con la censura è che l'una e l'altra obbediscono al principio del «questo è possibile, questo no»; ed è doveroso osservare che le barriere linguistiche possono essere non meno alte di quelle erette dallo Stato. L'Achmatova, in ogni caso, è circondata dalle une e dalle altre, e quelle che danno segni di cedimento sono soltanto le barriere linguistiche.

"Anno Domini MCMXXI" fu la sua ultima raccolta: nei quarantaquattro anni che seguirono nessun altro libro vide la luce. A rigore, negli anni del dopoguerra vi furono due scarse edizioni della sua opera, comprendenti in sostanza la ristampa di alcune liriche del primo periodo con l'aggiunta di poesie di guerra, animate da un sincero patriottismo, e di poveri frammenti che esaltavano l'arrivo della pace. Questi ultimi l'Achmatova li aveva scritti per ottenere la liberazione del figlio dai campi di lavoro in cui nondimeno egli rimase per diciotto anni. Ma si tratta di pubblicazioni che nessuno attribuirebbe seriamente all'Achmatova, poiché le poesie furono scelte dai redattori della casa editrice di Stato nell'intento di convincere il pubblico (specialmente il pubblico straniero) che l'autrice era viva, in buona salute e fedele al regime. In totale, una cinquantina di testi che non avevano niente in comune con quella che era stata la produzione dell'Achmatova dei quattro decenni precedenti .

Per un poeta della statura dell'Achmatova era come se l'avessero sepolta viva, con un paio di lastre di pietra a indicare il tumulo. Alla sua inumazione concorsero varie forze, e in primo luogo la forza della storia, che ha come componente principale la volgarità e come agente immediato lo Stato. Già dal 1921 - MCMXXI, appunto - il nuovo Stato aveva un conto aperto con l'Achmatova, il cui primo marito, il poeta Nikolaj Gumilëv, fu giustiziato dalle forze di sicurezza in seguito a un ordine che si fa risalire direttamente al capo dello Stato, Vladimir Lenin. Rampollo di una mentalità pedagogica - occhio per occhio -, il nuovo Stato non poteva aspettarsi dall'Achmatova nient'altro che ritorsioni, specialmente considerando la sua presunta tendenza al tocco autobiografico .

Tale, presumibilmente, fu la logica dello Stato, e a ribadirla venne nei tre lustri successivi la distruzione di tutta la cerchia dell'Achmatova (ivi compresi i suoi amici più stretti, i poeti Vladimir Narbut e Osip Mandel'shtam). L'operazione culminò con l'arresto di suo figlio, Lev Gumilëv, e del suo terzo marito, lo storico dell'arte Nikolaj Punin, che morì poco dopo in prigione. Poi venne la seconda guerra mondiale. I quindici anni che precedettero la guerra furono forse i più cupi di tutta la storia russa; certamente lo furono nella vita dell'Achmatova. Il materiale che questo periodo profuse o, più esattamente, il numero di vite che sottrasse, le valsero alla fine il titolo di «Musa in lutto». Questo periodo, semplicemente, sostituì alle molte poesie sull'amore molte poesie "in memoriam". La morte, che prima era stata evocata dall'Achmatova come soluzione a questa o quella crisi emotiva, adesso diventava troppo reale perché qualche emozione potesse contare. Quella che era stata una figura del discorso diventava una figura che rendeva incapaci di qualsiasi discorso .

Se l'Achmatova continuò a scrivere, è perché la prosodia assorbe la morte e perché lei si sentiva in colpa per essersi salvata. Le liriche che compongono la sua "Ghirlanda per i

morti" non sono che tentativi di ristabilire un rapporto con le persone cui era sopravvissuta: attraverso la prosodia, di cui esse diventavano parte. Non è che cercasse di «immortalare» i suoi morti: quasi tutti erano già l'orgoglio della letteratura russa e quindi si erano immortalati a sufficienza da sé. L'Achmatova tentava semplicemente di far fronte a un'esistenza svuotata di ogni significato, al vuoto che di colpo si apriva davanti a lei dopo la distruzione delle fonti di ogni significato; tentava di ammansire un infinito così crudele popolandolo di ombre familiari. E poi, rivolgersi ai morti era l'unico modo per impedire che il discorso degenerasse in un urlo .

Qualche eco dell'urlo, tuttavia, è ben percettibile in altre poesie di questo periodo e di quelle successivi: può assumere la forma di rime esasperate, ossessive, o di un verso intromesso a sorpresa a turbare la coerenza di un certo contesto narrativo. Niente di simile si trova invece nelle poesie dedicate esplicitamente alla morte di qualcuno, come se l'autrice non volesse offendere i suoi destinatari con i propri eccessi emotivi. Questo rifiuto di sfruttare l'ultima possibilità di imporsi sui defunti richiama, naturalmente, i modi della sua poesia lirica. Ma continuando a rivolgersi ai morti come se fossero vivi, evitando di adattare il suo stile all'«occasione», l'Achmatova rifiuta anche la possibilità di sfruttare i morti come quegli interlocutori ideali, assoluti, che ogni poeta cerca e trova nei morti o tra gli angeli .

Come tema, la morte è una buona cartina di tornasole per l'etica di un poeta. Il «genere» "in memoriam" è usato non di rado per esercitare l'autocommiserazione o per viaggi metafisici che denotano la subconscia superiorità del superstite sulla vittima, della maggioranza (i vivi) sulla minoranza (i morti). L'Achmatova rifuggiva da tutto questo. Di fronte ai suoi caduti non fa discorsi generali, ma entra nei particolari: perché lei scrive per una minoranza con la quale, in ogni caso,

le riesce più facile identificarsi. Semplicemente, continua a trattare i morti come individui che ha conosciuto e che - lei lo sente - non amerebbero essere usati come pretesti, come punto di partenza verso una qualsiasi destinazione più o meno spettacolare .

Evidentemente, poesie di questo tipo non potevano essere pubblicate, e nemmeno essere ricopiate a mano o a macchina. Potevano soltanto essere imparate a memoria dall'autrice e da altre sette od otto persone, dal momento che lei non si fidava troppo della propria memoria. Di tanto in tanto incontrava qualcuno o qualcuna, in privato, e chiedeva a lui o a lei di recitare con calma questo o quel brano, quasi per fare un inventario. Una simile precauzione era tutt'altro che eccessiva: la gente scompariva per cose anche più piccole di un pezzo di carta con qualche riga sopra. E poi, l'Achmatova non temeva tanto per la propria vita quanto per quella del figlio, prigioniero in un campo dal quale lei tentava disperatamente - tentò per diciotto anni - di farlo uscire. Un pezzetto di carta con qualche verso sopra poteva costare molto, moltissimo, e più a lui che a lei, perché ormai lei poteva perdere soltanto la speranza e, forse, il senno .

Tutt'e due, però, avrebbero avuto i giorni contati se le autorità avessero scoperto il "Requiem", un ciclo di poesie che descrivono l'odissea di una donna cui viene arrestato il figlio e che si mette ad aspettare sotto il muro della prigione con un pacco per lui e corre affranta da un ufficio all'altro per scoprire la sorte che gli è toccata. Così, certo, riaffiorava l'elemento autobiografico, ma la forza del "Requiem" sta nel fatto che la biografia dell'Achmatova era fin troppo comune. Questo "Requiem" è un canto dolente per tutti i dolenti: madri che perdono i figli, mogli che diventano vedove, donne che a volte subiscono entrambe le perdite, com'era il caso dell'autrice. E' una tragedia in cui il coro perisce prima dell'eroe .

Il grado di compassione con cui sono rese le varie voci del "Requiem" si può spiegare solamente con la fede ortodossa dell'autrice; il grado di comprensione e di capacità di perdono che dà origine al lirismo straziante, quasi insostenibile, di questo componimento, soltanto con la straordinaria qualità di un cuore, di un «io», e col senso del tempo innato in questo «io». Nessuna religione aiuterebbe a comprendere, ancor meno a perdonare, meno che mai a sopportare questa doppia vedovanza decretata dal regime, questo destino del figlio, questi quarant'anni di silenzio coatto e di ostracismo. Nessuna Anna Gorenko saprebbe resistere. Anna Achmatova vi riuscì; ed è come se avesse saputo, nell'assumere questo pseudonimo, ciò che il destino aveva in serbo per lei .

In certi periodi della storia c'è solo la poesia che sia capace di guardare la realtà condensandola in qualcosa di afferrabile, qualcosa che in nessun altro modo la mente riuscirebbe a trattenere. In questo senso, tutta una nazione prese il "nom de plume" di Anna Achmatova: il che spiega la sua popolarità e, fatto più importante, le permise di parlare per la nazione e di dirle cose che essa, la nazione, non sapeva. L'Achmatova era, essenzialmente, un poeta dei legami umani: legami vagheggiati, tesi, troncati. All'inizio rappresentò queste fasi attraverso il prisma del cuore individuale, poi attraverso il prisma della storia, di quella che era la storia. E' tutto ciò che si può dire, più o meno, se si vogliono usare i termini dell'ottica .

Queste due prospettive furono messe nitidamente a fuoco attraverso la prosodia, che è poi fatta di tempo: una provvista di tempo dentro il linguaggio. Da qui, per inciso, la capacità di perdono dell'Achmatova - perché il perdono non è una virtù postulata da una religione, bensì una proprietà del tempo, nell'accezione terrena come in quella metafisica. Questo è anche il motivo per il quale i versi dell'Achmatova, editi o inediti, sono destinati a sopravvivere: per la loro prosodia, perché sono carichi di tempo, in tutt'e due le accezioni.

Sopravvivranno perché il linguaggio è più antico dello Stato e perché la prosodia sopravvive sempre alla storia. Si può dire anzi che non ha bisogno della storia; tutto quello di cui ha bisogno è un poeta; e proprio questo, nient'altro che questo, era l'Achmatova.

1982

ALL'OMBRA DI DANTE

A differenza della vita, un'opera d'arte non è mai accettata per quello che è: viene sempre messa a confronto con le opere del passato, con precursori e predecessori. I fantasmi dei grandi sono particolarmente visibili nella poesia, essendo le loro parole meno mutevoli dei concetti che esprimono .

Accade così a ogni poeta che una parte notevole delle sue energie sia assorbita dalle polemiche con queste ombre, di cui egli sente sul collo il fiato caldo o freddo, quando non è l'industria della critica letteraria a farglielo sentire. Così schiacciante è la pressione esercitata dai «classici» che a volte il risultato è una paralisi verbale. E poiché la mente umana è più incline a produrre un'immagine negativa del futuro che ad affrontare una simile prospettiva, c'è la tendenza a non vedere vie di scampo. In questi casi un'ignoranza genuina o anche una finta innocenza sembrano provvidenziali, giacché consentono di mettere alla porta tutti gli spettri come se non esistessero e di «cantare» (in versi liberi, di preferenza) obbedendo soltanto al senso della propria presenza fisica sulla scena .

Di solito, però, chi non vede scampo a una situazione di questo genere rivela non tanto mancanza di coraggio quanto povertà d'immaginazione. Un poeta, se vive abbastanza a lungo, impara il modo di uscire da queste secche (quale che sia la loro origine), usandole per i propri fini. E' più facile affrontare l'insostenibilità del futuro che quella del presente, se non altro perché le previsioni umane sono molto più distruttive di tutto ciò che il futuro può portare .

Eugenio Montale ha ora ottantun anni e si è lasciato alle spalle molti futuri, suoi e altrui. Nella sua biografia gli eventi che si potrebbero considerare clamorosi sono soltanto due: la partecipazione alla prima guerra mondiale come ufficiale di fanteria, e il Premio Nobel assegnatogli nel 1975. Nell'intervallo tra queste due date poteva accadere di trovarlo occupato a studiare per diventare cantante d'opera (aveva una voce promettente), a osteggiare il regime fascista - fin dall'inizio, e questa opposizione gli costò il posto di direttore del Gabinetto Vieusseux a Firenze -, a scrivere articoli, a redigere piccole riviste, a seguire i fatti della musica e della cultura per la terza pagina del «Corriere della sera» (lo fece per trent'anni) e a scrivere poesia (per sessant'anni). Grazie a Dio, una vita ben povera di avvenimenti .

Dal tempo dei romantici ci siamo abituati alle biografie di poeti le cui stupefacenti carriere erano, non di rado, tanto brevi quanto la loro opera. In questo contesto Montale è una specie di anacronismo, e la dimensione del suo contributo alla poesia è stata anacronisticamente grande. Contemporaneo di Apollinaire, T.S. Eliot, Mandel'shtam, egli appartiene alla loro generazione non solo in senso cronologico. Ognuno di questi scrittori ha operato un cambiamento qualitativo nella sua rispettiva letteratura, e altrettanto ha fatto Montale, cui è toccato però il compito di gran lunga più difficile .

Mentre di solito è il caso a portare un poeta di lingua inglese sulle pagine di un francese (Laforque, per esempio), un italiano ci arriva obbedendo a un imperativo geografico. Le Alpi, che una volta erano la strada a senso unico di cui la civiltà si serviva per spingersi al Nord, sono ormai una superstrada, con doppia direzione di marcia, su cui corrono «ismi» letterari d'ogni genere. Quanto a fantasmi, ce ne sono tanti in circolazione che un «viaggiatore solitario» rischia di rimanere imbottigliato (abbagliato). Un poeta italiano che voglia fare un passo avanti deve prima rimuovere gli ostacoli

ammucchiati dal traffico del passato e del presente; e quelli del presente, forse, sono stati per Montale i più facili da rimuovere.

Se si astrae da questa vicinanza con la Francia, la situazione della poesia italiana nel primo ventennio del nostro secolo non era granché diversa da quella di altre aree della letteratura europea. Voglio dire con questo che c'era un'inflazione estetica causata dall'assoluta egemonia della poetica del romanticismo (nella sua versione naturalista come in quella simbolista). In quegli anni i due principali personaggi della scena poetica italiana - i «"prepotenti"» Gabriele D'Annunzio e Marinetti - non facevano che mettere sotto gli occhi di tutti quell'inflazione, ciascuno a suo modo. Mentre D'Annunzio portava l'armonia inflazionata alla sua conclusione estrema (e suprema), Marinetti e gli altri futuristi si accanivano nella direzione opposta, sforzandosi di smembrare quell'armonia. In entrambi i casi era una guerra di mezzi contro mezzi, ovvero una reazione condizionata che denotava un'estetica prigioniera, un certo tipo di sensibilità. Adesso sembra chiaro che ci vollero tre poeti della generazione successiva, Giuseppe Ungaretti, Umberto Saba ed Eugenio Montale, perché la lingua italiana producesse una lirica moderna .

Nelle odissee spirituali non c'è mai un'Itaca, e anche il discorso non è altro che un mezzo di trasporto. Montale, realista metafisico con il gusto evidente delle immagini dense, quanto più condensate possibile, riuscì a creare un suo stile poetico mediante la giustapposizione dell'«aulico» e del «prosaico» - sono parole sue -, uno stile che si potrebbe anche definire «"amaro stile nuovo"» (in contrapposizione alla formula dantesca che ha regnato nella poesia italiana per più di sei secoli). L'aspetto più notevole dell'impresa di Montale è che egli ha saputo tirare avanti nonostante la stretta del «dolce stile nuovo». Anzi, non solo egli non cerca di allentare questa stretta, ma costantemente si riferisce al grande fiorentino e lo

parafrasa, sia nelle immagini sia nel lessico. Si devono in parte all'allusività montaliana le impennate di quei critici che di tanto in tanto l'accusano di oscurità. Ma allusioni e parafrasi sono i naturali elementi di ogni discorso civile (quando è libero - o «liberato» - da allusioni e parafrasi il discorso è soltanto gesticolazione), specialmente nella cornice della tradizione culturale italiana. Michelangelo e Raffaello, per citare solo due esempi, erano entrambi interpreti appassionati della "Divina Commedia". Uno degli scopi di un'opera d'arte è quello di creare degli adepti; il paradosso è che l'artista è tanto più ricco quanto più è indebitato .

La maturità dimostrata da Montale nel suo primissimo libro - "Ossi di seppia", pubblicato nel 1925 - rende più difficile ogni tentativo di ricostruire la sua evoluzione. Già qui egli ha sovvertito la musica onnipresente degli endecasillabi italiani assumendo un registro volutamente monotono che a tratti si fa stridulo per le sillabe aggiunte o soffocato per le sillabe omesse: è uno dei molti accorgimenti cui egli ricorre per evitare l'inertia prosodica. Se si ricordano i suoi immediati predecessori (e tra questi D'Annunzio è senza dubbio la figura più "flamboyante"), diventa chiaro che dal punto di vista stilistico Montale non ha debiti con nessuno - o ne ha con tutti coloro con cui si scontra nei suoi versi, perché la polemica è anch'essa una forma di eredità .

Questa continuità attraverso il rifiuto è evidente nell'uso montaliano della rima. A parte la sua funzione di eco linguistica, per così dire, che si traduce in una specie di omaggio alla lingua, la rima conferisce alle proposizioni del poeta un senso di inevitabilità. Con tutti i suoi vantaggi, la natura ripetitiva di uno schema di rime (o di qualsiasi schema in generale) crea il pericolo di un'enfatizzazione del discorso, oltre a quello di allontanare il passato dal lettore. Per sfuggire a queste insidie Montale alterna spesso, in una stessa poesia, versi rimati e non rimati. E' chiaro che la sua ostilità a ogni

eccesso stilistico obbedisce a ragioni etiche ed estetiche insieme - a riprova che una poesia esprime nella forma più fedele l'interazione tra etica ed estetica .

Questa interazione, disgraziatamente, è proprio ciò che tende a svanire nella traduzione. Ma nonostante la perdita della «compattezza vertebrata» dell'originale (per riprendere l'espressione di Glauco Cambon, il suo critico più acuto), Montale resiste bene alla traduzione. Con l'inevitabile propensione a scivolare in una tonalità diversa - a causa del suo carattere ermeneutico - la traduzione riesce in qualche modo a riportarsi alla pari con l'originale proprio perché chiarisce quei punti che l'autore potrebbe ritenere ovvi e che quindi possono sfuggire al lettore italiano. Anche se va perduta in gran parte la sottile, discreta musica montaliana, il lettore americano ha il vantaggio di essere guidato a cogliere il significato dei versi, e probabilmente esiterebbe a ripetere, in inglese, le accuse di oscurità di un lettore italiano. A proposito di questa edizione americana, (1) possiamo solo rammaricarci che le note in calce non contengano indicazioni sulle rime e sugli schemi metrici delle poesie. In fondo, una nota in calce è il luogo in cui sopravvive la civiltà .

Forse il termine «evoluzione» non si può applicare a un poeta della sensibilità di Montale, non foss'altro perché implica un processo lineare, mentre il pensiero poetico è sempre portato a sintetizzare e - secondo un'espressione dello stesso Montale - usa un «radar di pipistrello», una tecnica per cui il pensiero opera su tutti i 360 gradi. In qualsiasi momento, inoltre, un poeta ha il possesso totale di una lingua; la sua preferenza per una parola arcaica, ad esempio, è dettata dal suo tema o dal suo temperamento piuttosto che da un programma stilistico prestabilito. Altrettanto vale per la sintassi, lo schema strofico e simili. Per sessant'anni Montale è riuscito a tenere la sua poesia su un altipiano stilistico di cui si avverte anche nella traduzione l'aria rarefatta .

"New Poems" è il titolo dato a quello che credo sia il sesto libro di Montale pubblicato in inglese. Ma a differenza delle precedenti edizioni, che aspiravano a dare un'idea complessiva di tutta la carriera del poeta, questo volume contiene soltanto poesie scritte durante l'ultimo decennio e viene quindi a coincidere con la più recente (1971) raccolta montaliana, "Satura". Sarebbe assurdo considerare questi componimenti la parola ultima del poeta, e tuttavia - per l'età dell'autore e per il tema che li accomuna, la morte della moglie - ciascuno di essi assume in misura maggiore o minore un significato finale. Perché la morte, come tema, dà sempre luogo a un autoritratto.

In poesia, come in qualsiasi altra forma di discorso, il destinatario non è meno importante del parlante. Il protagonista dei "New Poems" è impegnato nel tentativo di misurare la distanza che lo separa dalla sua «interlocutrice» e di immaginare poi la reazione che «lei» avrebbe avuto se fosse stata presente. Il silenzio in cui cadono, e non potevano non cadere, le parole del poeta, racchiude implicitamente più risposte di quante l'immaginazione umana possa concepirne: il che conferisce a questa «lei» un'indubitabile superiorità. Sotto questo aspetto Montale non somiglia né a T.S. Eliot né a Thomas Hardy, ai quali pure è stato spesso accostato, ma piuttosto al Robert Frost del «periodo New Hampshire» con la sua idea che la donna fu creata dalla costola dell'uomo (dove costola sta per «cuore») non già per essere amata o per amare o per essere giudicata, bensì per essere «un giudice su di te». A differenza di Frost, tuttavia, Montale si trova di fronte a una forma di superiorità che è un "fait accompli" - superiorità "in absentia" -, e questo suscita in lui non tanto un senso di colpa quanto un senso di disgiunzione: la sua persona, in queste poesie, è stata esiliata nel «tempo esterno» .

Ecco dunque una poesia d'amore in cui la morte ha press'a poco la stessa parte che le è assegnata nella "Divina Commedia" o nei sonetti del Petrarca per Laura: la funzione di

una guida. Lo scenario è ben noto, ma la persona che vi si muove è diversissima: il suo linguaggio non ha niente in comune con l'attesa religiosa. Nei "New Poems" Montale dispiega quella tenacia dell'immaginazione, quel bisogno di aggirare la morte che potrebbero consentire a una persona, dopo l'approdo nel regno delle ombre e alla vista di un qualsiasi graffito, di riconoscervi la propria calligrafia .

Ma in queste liriche non c'è mai un morboso vagheggiamento della morte, non c'è mai un tono di falsetto: il motivo dominante è quello dell'assenza, e l'assenza è percettibile attraverso quelle stesse sfumature di linguaggio e di sentimento che «lei usava una volta per manifestare la propria presenza - attraverso il linguaggio dell'intimità. Da qui il tono privato, privatissimo, delle poesie: nella loro metrica e nella scelta dei particolari. Questa voce, di un uomo che parla - e non di rado bisbiglia - a se stesso, è complessivamente la caratteristica più cospicua della poesia montaliana. Ma questa volta la nota personale è rafforzata dal fatto che la persona del poeta parla di cose di cui soltanto il vero «lui» e la vera «lei» erano a conoscenza: l'infilascarpe, le valigie, i nomi degli alberghi in cui alloggiavano, amici comuni, libri che entrambi avevano letto. Da questo insieme di piccole cose reali, e dall'inerzia del discorso intimo, affiora una mitologia privata che a poco a poco va assumendo tutti i tratti propri di ogni mitologia, ivi comprese le visioni surreali, le metamorfosi e simili. In questa mitologia, al posto di qualche sfinge col petto muliebre, c'è l'immagine di «lei», meno gli occhiali: è il surrealismo della sottrazione, e questa sottrazione, che investe il tema o il tono, è ciò che dà unità a tutta la raccolta .

La morte è sempre un canto di «innocenza», mai di esperienza. E fin dall'inizio della sua carriera Montale mostra di preferire il canto alla confessione. Anche se meno esplicito di quest'ultima, un canto è meno ripetibile; come non è ripetibile una perdita. Nel corso di una vita le acquisizioni

psicologiche diventano più reali della realtà tangibile. Nulla è più commovente di un uomo estraniato che ricorre all'elegia: Ho sceso, dandoti il braccio, almeno un milione di scale e ora che non ci sei è il vuoto ad ogni gradino .

Anche così è stato breve il nostro lungo viaggio .

Il mio dura tuttora, né più mi occorrono le coincidenze, le prenotazioni, le trappole, gli scorni di chi crede che la realtà sia quella che si vede .

Ho sceso milioni di scale dandoti il braccio non già perché con quattr'occhi forse si vede di più .

Con te le ho scese perché sapevo che di noi due le sole vere pupille, sebbene tanto offuscate, erano le tue. (2) A parte ogni altra considerazione, c'è un'eco della "Divina Commedia" in questo continuo, solitario scendere per tante scale. "Xenia I" e "Xenia II", come anche "Diario del '71" e "Diario del '72" - cioè le poesie che compongono "New Poems" - sono pieni di allusioni a Dante. A volte il riferimento si riduce a una parola, a volte l'eco si estende a un'intera poesia, come avviene per il numero 13 di "Xenia I", che echeggia la conclusione del canto ventunesimo del "Purgatorio", la scena più stupefacente di tutta la cantica. Ma ciò che contrassegna la saggezza poetica e umana di Montale è l'intonazione piuttosto dimessa, quasi affranta, cadente. In fondo egli parla a una donna con cui ha vissuto molti anni: la conosce abbastanza per sapere che un'enfasi coturnata non sarebbe di suo gradimento. Sa, non c'è dubbio, di parlare al silenzio; le pause che punteggiano i suoi versi fanno sentire la prossimità di quel vuoto che diventa in certa misura familiare - se non proprio abitato - perché il poeta crede che «lei» potrebbe essere da qualche parte laggiù. Ed è il senso della presenza di lei a frenarlo, a impedirgli di ricorrere a espedienti espressionistici, a immagini troppo elaborate, a facili frasi altisonanti e così via. Colei che è morta disapproverebbe, non meno di lui, i fuochi d'artificio verbali. Montale è abbastanza vecchio per sapere che il «grande» verso

classico, per quanto pura sia la sua matrice, lusinga l'uditorio ed è più o meno fine a se stesso: lui sa perfettamente a chi e dove è diretto il suo discorso .

E' l'assenza, questo tipo di assenza, a rendere umile l'arte. Con tutto il nostro progresso cerebrale, siamo ancora esposti al pericolo di ricadere nella nozione romantica (e anche realistica, quindi) secondo cui «l'arte imita la vita». L'arte, se mai si dedica a operazioni di questo genere, aspira in realtà a rispecchiare quei pochi elementi dell'esistenza che trascendono la «vita», che la prolungano oltre il suo punto terminale; ed è un'aspirazione che spesso è scambiata per un confuso affannarsi dell'arte o dell'artista alla ricerca dell'immortalità. In altre parole, l'arte «imita» la morte piuttosto che la vita; ossia imita il regno di cui la vita non può offrire alcuna nozione: consapevole della propria intrinseca brevità, l'arte cerca di esorcizzare, di ammansire quella che è la più lunga versione possibile del tempo. Dopo tutto, ciò che distingue l'arte dalla vita è la sua capacità di produrre un grado di lirismo superiore a tutti quelli che si possono raggiungere in qualsiasi rapporto umano. Da qui l'affinità della poesia con la nozione di vita ultraterrena; se pure quest'ultima non è un'invenzione della poesia .

Da "New Poems" affiora un idioma qualitativamente nuovo. Per larga parte è l'idioma montaliano, ma in qualche misura deriva dall'atto del tradurre, il quale, disponendo di mezzi limitati, non fa che intensificare l'austerità dell'originale. L'effetto complessivo di questo libro è sorprendente, non tanto perché la psiche effigiata in "New Poems" non abbia precedenti nella letteratura mondiale, quanto perché risulta chiaro che una simile mentalità non potrebbe essere espressa in una lingua come l'inglese. Domandarsi «perché» servirebbe solo a confondere le idee, giacché una mentalità come questa, anche quando si esprime in italiano, resta così insolita da meritare a Montale la fama di poeta eccezionale .

La poesia, in fondo, è già in sé una traduzione; o, per dirla in altro modo, la poesia è uno degli aspetti della psiche riversati nel linguaggio. Non è tanto che la poesia sia una forma d'arte: piuttosto, l'arte è una forma cui ricorre spesso la poesia. In sostanza, la poesia è l'articolarsi della percezione, il tradursi di questa percezione nel patrimonio ereditario del linguaggio - perché il linguaggio è, dopo tutto, il migliore strumento disponibile. Ma nonostante la versatilità di questo strumento, nonostante la sua preziosa capacità di esplorare e approfondire le percezioni - per cui a volte esso rivela più di quanto fosse nelle intenzioni originarie e così arriva, nei casi più felici, a fondersi con le percezioni - ogni poeta più o meno esperto sa quante cose restino fuori o si siano dolorosamente modificate passando attraverso questo strumento .

Viene fatto di pensare che la poesia sia in qualche modo estranea o refrattaria al linguaggio - italiano, inglese o swahili che sia - e che la psiche umana, per la sua capacità di sintesi, sia infinitamente superiore a tutte le lingue che possiamo usare (le cose migliorano leggermente con le lingue molto flessibili). A dir poco, se la psiche avesse una lingua sua propria, la distanza tra questa e il linguaggio della poesia sarebbe approssimativamente la stessa che divide il linguaggio della poesia, appunto, dall'italiano di tutti i giorni. L'idioma particolare di Montale accorcia entrambe le distanze .

Bisognerebbe leggere e rileggere "New Poems" un buon numero di volte, se non per approfondirne l'analisi, che ha la funzione di riportare una poesia alle sue origini stereoscopiche - alla dimensione in cui esisteva nella mente del poeta -, almeno per cogliere la fuggitiva bellezza di questa voce sottile, bisbigliante, eppure fermissima, stoica, che ci dice come il mondo non finisca con un bang o con un piagnucolio, bensì con un uomo che parla, fa una pausa e poi riprende a parlare. Quando si ha dietro di sé una vita così lunga, l'anticlimax cessa di essere un semplice artificio, uno dei tanti possibili artifici .

Il libro è certamente un monologo; né potrebbe essere altrimenti quando l'interlocutore è assente, come accade quasi sempre nella poesia. In parte, però, l'idea del monologo come meccanismo principale scaturisce dalla «poesia dell'assenza», che è poi un altro nome per designare il maggior movimento letterario venuto dopo il simbolismo, un movimento che si affermò in Europa, e specialmente in Italia, negli Anni Venti e Trenta: l'ermetismo. La poesia "Il 'tu'", che apre la raccolta "Satura 1962-1970" così come apre "New Poems", testimonia dei postulati essenziali di questo movimento ed è, per così dire, il suo trionfo: "I critici ripetono, da me depistati, che il mio 'tu' è un istituto .

Senza questa mia colpa avrebbero saputo che in me i tanti sono uno anche se appaiono moltiplicati dagli specchi. Il male è che l'uccello preso nel parettaio non sa se lui sia lui o uno dei troppi suoi duplicati" .

Montale aderì all'ermetismo durante gli Anni Trenta, a Firenze, dove si era trasferito nel 1927 da Genova, la sua città natale. A quel tempo la figura principale del movimento era Giuseppe Ungaretti, che prendeva forse troppo a cuore l'estetica mallarmeana di "Un coup de dés". Ma per comprendere appieno la natura dell'ermetismo conviene ricordare non soltanto coloro che tenevano le redini del movimento ma anche colui che manovrava i fili di tutto lo spettacolo: il Duce. L'ermetismo fu, in misura non secondaria, una reazione degli intellettuali italiani alla situazione politica del terzo decennio di questo secolo, e potrebbe essere visto come un atto di autodifesa culturale - di autodifesa linguistica, nel caso della poesia - contro il fascismo. Quanto meno, trascurare questo aspetto dell'ermetismo sarebbe una semplificazione, così come lo è un eccessivo insistere su questo aspetto .

Sebbene il regime italiano avesse verso l'arte un comportamento assai meno carnivoro dei suoi confratelli russo

e tedesco, il senso della sua incompatibilità con le tradizioni della cultura era molto più evidente e intollerabile in Italia che non in Germania e nell'Unione Sovietica. E' quasi una regola che l'arte, per sopravvivere sotto la pressione del totalitarismo, debba raggiungere un grado di concentrazione direttamente proporzionale all'intensità di quella pressione. Tutta la storia della cultura italiana era lì a fornire una parte della materia prima occorrente; al resto dovettero provvedere gli ermetici, sebbene in apparenza il loro nome non comportasse obblighi particolari in questo senso. D'altronde, per chi predicava l'ascetismo letterario, la compattezza del linguaggio, l'importanza della parola e delle sue facoltà allitterative, per chi contrapponeva il suono al significato - o piuttosto lo poneva al di sopra del significato -, per chi professava queste idee e altre simili, che cosa poteva essere più odioso delle verbosità propagandistiche o delle versioni del futurismo poste sotto l'egida del regime? Montale passa per il poeta più difficile della scuola ermetica, e non c'è dubbio che sia più difficile - ossia più complesso - di Ungaretti o Salvatore Quasimodo. Ma pur con tutti i sottintesi, le reticenze, le associazioni che s'intrecciano o si devono intuire nella sua opera, nonostante i riferimenti nascosti, nonostante i particolari microscopici che prendono il posto delle enunciazioni generali, nonostante il discorso ellittico, eccetera, fu lui a scrivere "La primavera hitleriana", che comincia così: Folta la nuvola bianca delle falene impazzite turbinava intorno agli scialbi fanali e sulle spallette, stende a terra una coltre su cui scricchia come su zucchero il piede...

Questa immagine del piede che scricchiola sulle falene morte come sullo zucchero sparso per terra trasmette un tale malessere atono e inerte, un tale orrore, che quando poi, quattordici versi dopo, si legge: ... e l'acqua séguita a rodere le sponde e più nessuno è incolpevole sembra di cogliere un'impennata di lirismo. Qui c'è ben poco che richiami

l'ermetismo, questa variante ascetica del simbolismo. La realtà esigeva una risposta più consistente, e la seconda guerra mondiale portò con sé una «de-ermeticizzazione». Nondimeno l'etichetta di «ermetico» rimase incollata alla schiena di Montale, che così si è sempre portato addosso la nomea di poeta «oscuro». Ma ogni volta che si sente parlare di oscurità è tempo di fermarsi a riflettere sulla nozione di chiarezza, poiché questa poggia di solito su ciò che è già conosciuto o preferito o, nei casi peggiori, ricordato. In questo senso, quanto più oscuro, tanto meglio. E sempre in questo senso l'oscura poesia di Montale persegue e prosegue la difesa della cultura, questa volta contro un nemico assai più invadente: «L'uomo d'oggi ha ereditato un sistema nervoso che non sopporta le attuali condizioni di vita: in attesa che si formi l'uomo di domani, l'uomo d'oggi reagisce alle mutate condizioni non opponendosi agli urti, bensì facendosi massa, massificandosi» .

Questo passo è tolto da "Poet in Our Time", una raccolta di prose che lo stesso Montale definisce un «collage di confessioni e annotazioni». I brani sono desunti da saggi, recensioni, interviste, eccetera, pubblicati in tempi diversi e in sedi diverse. L'importanza del libro va ben oltre i riflessi che getta sull'itinerario del poeta, se pure ottiene questo effetto. Montale, si direbbe, è l'ultima persona da cui ci si possano aspettare rivelazioni sui processi interni del suo pensiero o, meno che mai, sui «segreti del mestiere». Da uomo privato qual è, preferisce spostare la sua attenzione sulla vita pubblica. "Poet in Our Time" è un libro che si occupa appunto dei risultati di questo esame, e l'accento cade sul «nostro tempo» piuttosto che sul «poeta». (Non a caso, il titolo dell'originale italiano è "Nel nostro tempo") (3) .

L'assenza di indicazioni cronologiche e, insieme, l'aspra lucidità del linguaggio di questi brani danno al libro l'aria di una diagnosi o di un verdetto. Il paziente, o l'imputato, è una civiltà che, «portata da un tapis roulant, crede di camminare

davvero»; ma poiché il poeta si rende conto di essere lui stesso carne della carne di questa civiltà, le sue pagine non lasciano intravedere né una terapia né una riabilitazione. "Poet in Our Time" è infatti il testamento sconsolato, vagamente irritato, di un uomo che sembra non avere altri eredi se non «un futuro uomo stereofonico, incapace persino di riflettere sulla propria sorte». Questa particolare visione appare sicuramente retrograda nel nostro presente tutto registrato su nastri magnetici, e tradisce il fatto che è un europeo a parlare. E' arduo, comunque, stabilire quale delle visioni di Montale sia più angosciante - questa o quella che si esprime attraverso il suo "Piccolo testamento", una poesia che può benissimo reggere il confronto con "Secondo avvento" di Yeats: Solo quest'iride posso lasciarti a testimonianza d'una fede che fu combattuta, d'una speranza che bruciò più lenta di un duro ceppo nel focolare .

Conservane la cipria nello specchietto quando spenta ogni lampada la sardana si farà infernale e un ombroso Lucifero scenderà su una prora del Tamigi, del Hudson, della Senna scuotendo l'ali di bitume semimozze dalla fatica, a dirti: è l'ora.

Ma quel che c'è di buono nei testamenti è che, nonostante tutto, implicano un futuro. A differenza dei filosofi o dei sociologi, un poeta è indotto a meditare sul futuro dalla sollecitudine professionale per il suo pubblico o dalla consapevolezza della mortalità dell'arte. Questa seconda ragione prevale in "Poet in Our Time" perché «la possibile materia dell'arte, il suo contenuto va sempre più assottigliandosi come si assottigliano le differenze tra gli individui». Le pagine che non hanno risonanze sarcastiche o elegiache sono quelle che toccano l'arte delle lettere: «Resta la speranza che l'arte della parola, arte inguaribilmente semantica, presto o tardi faccia sentire il suo contraccolpo anche sulle arti che pretendono di essersi affrancate da ogni obbligo verso l'identificazione e la rappresentazione del vero» .

E' forse il massimo che ci si possa aspettare da Montale, in senso affermativo, per quanto riguarda l'arte delle lettere, alla quale egli non risparmia tuttavia la seguente osservazione: «Appartenere a una generazione che non sa più credere a nulla può essere un titolo d'orgoglio per chi creda all'ultima nobiltà, all'oscura esigenza di questo vuoto; ma non dispensa affatto chi voglia trasformare questo vuoto in un'affermazione paradossale di vita, dal dovere di darsi uno stile...». Citare Montale è una tentazione pericolosa perché si trasforma facilmente in un'occupazione a tempo pieno. Quando si tratta del futuro, gli italiani, da Leonardo a Marinetti, meritano di essere ascoltati. Ma in questo caso la tentazione non è dovuta tanto al taglio aforistico delle enunciazioni di Montale o magari alla loro profetica lucidità quanto al tono della sua voce, che da solo, libero com'è da ogni ansia, ispira fiducia nelle sue parole. C'è, in questo tono, qualcosa di ricorrente e di inevitabile, come l'acqua che viene a riva o l'immutabile rifrangersi della luce in una lente. Quando si arriva all'età di Montale, «i provvisori incontri tra il reale e l'ideale» diventano abbastanza frequenti perché il poeta acquisti una certa dimestichezza con l'ideale e sia in grado di prevederne i possibili cambiamenti. Per l'artista questi cambiamenti sono forse le sole misurazioni ragionevoli del tempo .

C'è qualcosa di singolare nella quasi contemporanea pubblicazione di questi due libri: si direbbe che si fondano in uno. Dopo tutto, "Poet in Our Time" costituisce la chiosa più pertinente sul tema del «tempo esterno» abitato dalla persona dei "New Poems". Siamo ancora a un rovesciamento rispetto alla "Divina Commedia", dove questo mondo era concepito come «quel regno». L'assenza «di lei» per l'uomo Montale è altrettanto palpabile quanto la presenza «di lei» per l'uomo Dante. Ma in questa vita dopo la vita la natura ripetitiva dell'esistenza è a sua volta paragonabile all'aggirarsi di Dante tra coloro «che mai non fur vivi». "Poet in Our Time" ci offre

uno schizzo - e gli schizzi sono sempre un po' più convincenti delle grandi tele - di quel paesaggio spiraliforme, piuttosto sovrappopolato, in cui risiedono quegli esseri senza più vita ma vivi .

Questo libro non suona molto «italiano», sebbene l'antica civiltà contribuisca in larga misura all'opera di questo vecchio uomo di lettere. Le parole «europeo» e «internazionale» sembrano anch'esse, se riferite a Montale, frusti eufemismi per «universale». Montale è uno di quegli scrittori in cui la padronanza del linguaggio scaturisce dall'autonomia spirituale; così, sia "New Poems" sia "Poet in Our Time" sono ciò che i libri erano una volta, prima che diventassero libri di carta: cronache di anime. Non che le anime ne abbiano bisogno. L'ultimo testo dei "New Poems", intitolato "Per finire", dice: Raccomando ai miei posteri (se saranno) in sede letteraria, il che resta improbabile, di fare un bel falò di tutto che riguardi la mia vita, i miei fatti, i miei nonfatti .

Non sono un Leopardi, lascio poco da ardere ed è già troppo vivere in percentuale .

Vissi al cinque per cento, non aumentate la dose. Troppo spesso invece piove sul bagnato .

Note "All'ombra di Dante" .

Nota 1. ""New Poems"". A selection from 'Satura' and 'Diario del '71 e del '72', a cura di G. Singh, con un saggio di F.R. Leavis su "Xenia", New Directions, New York, 1976 [Nota del Traduttore] .

Nota 2. Poiché il saggio di Brodskij prende le mosse da "New Poems" e accenna alla diversa tonalità della traduzione rispetto all'originale, sembra non inutile riportare, almeno di questa poesia, la versione inglese: «With my arm in yours I have descended at least a million stairs, / and now that you aren't here, a void opens at each step. / Even so our long journey has been brief. / Mine continues still, though I've no more use / for connections, bookings, traps, / and the disenchantment of him who believes / that the real is what one sees. // I have descended millions of stairs with my arm in yours, / not, of course, that with four eyes one might see better. / I descended them because I knew / that even though so bedimmed / yours were the only true eyes» [Nota del Traduttore] .

Nota 3. "Nel nostro tempo", con una bibliografia essenziale a cura di R. Campa, La Biblioteca dell'Istituto Accademico di Roma, Rizzoli, Milano, 1973. La traduzione inglese, "Poet in Our Time", uscì a Londra nel 1976 [Nota del Traduttore] .

LA POTENZA DEGLI ELEMENTI

Con l'aria, la terra, l'acqua e il fuoco, il denaro è la quinta forza naturale con cui un essere umano si trova più spesso a fare i conti. E' questo uno dei motivi, se non il principale, per cui oggi, a cento anni dalla morte di Dostoevskij, i suoi romanzi conservano la loro importanza. Se il vettore economico del mondo moderno si può individuare in un generale impoverimento e livellamento del tenore di vita, questo scrittore merita di essere considerato un fenomeno profetico. Il modo migliore per evitare errori quando si parla del futuro consiste infatti nel guardare al futuro attraverso il prisma della miseria o della colpa. Dostoevskij, per parte sua, usò l'una e l'altra lente .

Nel diario di una fervente ammiratrice dello scrittore, Elizaveta Stackenschneider, una signora di San Pietroburgo che negli Anni Settanta e Ottanta del secolo scorso aveva fatto della sua casa un vero salotto per letterati, suffragette, uomini politici, artisti, eccetera, si legge a proposito di Dostoevskij, nel 1880, cioè un anno prima che morisse: «... ma è un piccolo borghese, sì, un piccolo borghese. Non appartiene alla nobiltà minore, non appartiene al clero, non è un mercante, non è un eccentrico, come può essere un artista o uno studioso, ma è un piccolo borghese, né più né meno. Eppure questo piccolo borghese è il pensatore più profondo e uno scrittore di genio ... Adesso frequenta le case dell'aristocrazia e perfino quelle dei grandi nobili, naturalmente comportandosi con molta dignità; e tuttavia trapela sempre il piccolo borghese che è in lui. Lo si

può riconoscere in certi tratti che affiorano nella conversazione privata, ma soprattutto nelle sue opere ... per lui, quando deve descrivere la ricchezza, seimila rubli saranno sempre un'enorme somma di denaro» .

In verità le cose non stanno esattamente così: nell'"Idiota" sono ben più di seimila i rubli che volano nel caminetto di Nastas'ja Filippovna. D'altra parte, in una delle scene più strazianti della letteratura mondiale - una scena cui nessuna coscienza può resistere intatta - il capitano Snegirëv dei "Fratelli Karamazov" getta nella neve e calpesta soltanto duecento rubli. Resta il fatto, comunque, che a quel tempo i famosi seimila rubli (che adesso equivarrebbero a ventimila dollari) potevano assicurare un anno di vita decorosa .

Madame Stackenschneider, figlia della stratificazione sociale della sua epoca, chiama piccoli borghesi quelli che oggi farebbero parte del ceto medio, inteso come fascia di reddito e non come classe sociale. In altri termini, la somma di cui si parla non rappresenta né una grande ricchezza né la miseria nera, ma una condizione umana tollerabile: una condizione che rende umani. Seimila rubli sono l'espressione monetaria di un'esistenza media, normale; e se occorre un piccolo borghese per capire questa situazione, evviva il piccolo borghese .

Perché un'esistenza normale, degna di un uomo, è ciò cui aspira la maggioranza del genere umano. Uno scrittore per il quale seimila rubli sono una grossa somma, opera quindi sullo stesso piano fisico e psicologico della maggioranza della gente; ossia, si pone di fronte alla vita accettandone le condizioni generali, dal momento che la vita umana, come ogni processo naturale, gravita verso l'equilibrio, verso la moderazione. Per contro, uno scrittore che appartenga alla fascia superiore o ai recessi inferiori della società è destinato invariabilmente a offrire un'immagine più o meno distorta dell'esistenza, poiché, nell'uno o nell'altro caso, la osserverà da

un angolo troppo stretto. La critica della società (società è un vezzeggiativo che sta per vita), se è esercitata dall'alto o dal basso, può produrre eccellenti opere letterarie; ma solo quando è fatta dall'interno può fornire al lettore imperativi morali .

Inoltre, la posizione personale di uno scrittore del ceto medio è precaria quanto basta perché egli osservi con occhi particolarmente acuti quel che succede al piano inferiore. Quanto al piano superiore, esso è privo di ogni fascino celestiale proprio a causa della sua prossimità fisica. Numericamente, per non dire altro, uno scrittore del ceto medio ha a che fare con una maggiore varietà di situazioni, il che allarga di pari passo la cerchia del suo pubblico. In ogni caso, questo può essere un modo per spiegare il vasto seguito di lettori conquistato da Dostoevskij, come pure da Melville, Balzac, Hardy, Kafka, Joyce, Faulkner. Si direbbe che l'equivalente di seimila rubli sia una garanzia di alta letteratura.

Resta il fatto, comunque, che è di gran lunga più difficile arrivare a questa somma che non approdare ai miliardi o rimanere in bolletta, perché, molto semplicemente, i concorrenti che aspirano alla norma sono più numerosi di quelli che mirano alle situazioni estreme. La conquista di questa cifra, o anche solo della metà o di un decimo, comporta da parte della psiche umana una ginnastica assai più intensa di quella richiesta da un qualsiasi progetto per arricchire o da una qualsiasi forma di ascetismo .

Infatti, quanto minore è la somma in gioco, tanto maggiore è il dispendio di energie emotive occorrente per procurarsela. E' chiaro dunque il motivo per il quale Dostoevskij, che nei labirinti della psiche umana vedeva i ferri del suo mestiere, considerava quei seimila rubli un'enorme quantità di denaro. Essi rappresentavano per lui un'enorme quantità di impegno umano, un'enorme quantità di sfumature, un'enorme quantità di letteratura. In breve, non era tanto denaro reale quanto denaro metafisico .

Tutti i suoi romanzi, quasi senza eccezioni, raccontano di gente che tira avanti a fatica. Questo tipo di umanità garantisce di per sé una lettura avvincente. Ma ciò che fece di Dostoevskij un grande scrittore non fu il groviglio labirintico della sua materia e neppure l'eccezionale profondità della sua mente o la sua capacità di compassione: fu lo strumento o, piuttosto, la fibra del materiale che usava, vale a dire la lingua russa .

Se c'è una lingua adatta ad accogliere i labirinti è il russo: una lingua in cui spesso i sostantivi se ne stanno comodamente seduti in fondo alla frase e che ha il suo vero punto di forza non già nella proposizione principale bensì nella sua subordinata. Non è la vostra lingua analitica dell'«aut-aut»: è la lingua del «benché». Come una banconota si converte in spiccioli, così in russo ogni idea enunciata si trasforma nel proprio contrario, e non c'è niente che la sintassi russa ami tanto esprimere quanto il dubbio e l'autodeprecazione. La natura polisillabica della lingua (i vocaboli russi hanno una lunghezza media di tre o quattro sillabe) rivela la forza elementare, primordiale dei fenomeni rappresentati da una parola con un'efficacia ben superiore a quella di ogni possibile razionalizzazione; e a volte può succedere che uno scrittore, invece di seguire lo sviluppo lineare del proprio pensiero, inciampi e addirittura si crogioli nel contenuto eufonico della parola, uscendo così dal binario principale e avviandosi in una direzione imprevista. Nella scrittura di Dostoevskij ci troviamo di fronte a un attrito formidabile, quasi sadico nella sua intensità, tra la metafisica del tema e quella del linguaggio .

Dostoevskij ricavò il massimo da una grammatica irregolare come quella russa. Le sue frasi hanno un ritmo febbrile, isterico, idiosincratico, e il loro contenuto lessicale è una fusione quasi esasperante di modi letterari, modi colloquiali e burocratese. E' vero, Dostoevskij non poté mai scrivere in serenità. A somiglianza dei suoi personaggi doveva

lavorare per arrivare alla fine del mese: c'erano sempre creditori da soddisfare o scadenze da rispettare. Eppure, per essere un uomo assillato dalle scadenze, era incredibilmente digressivo, e queste digressioni - credo di poter dire - erano ispirate più dal linguaggio che dalle esigenze di una trama. A leggere Dostoevskij ci si rende conto che lo "stream of consciousness" non sgorga dalla coscienza, bensì da una parola che altera la coscienza o le imprime un'altra direzione .

No, Dostoevskij non fu una vittima del linguaggio; ma la sua esplorazione della psiche umana era di gran lunga troppo inquisitoria e spietata per il cristiano ortodosso che egli pretendeva di essere; ed è la sintassi, piuttosto che la fede, la vera responsabile della natura di questa esplorazione. Ogni carriera letteraria comincia come una personale ricerca della santità, come un tentativo di conquistare un «io» migliore. Presto o tardi - e in generale molto presto - si scopre che la penna arriva ben più lontano dell'anima. Questa scoperta crea assai spesso un insostenibile scisma all'interno dell'individuo e spiega almeno in parte la demoniaca reputazione di cui la letteratura gode in certi ambienti ottusi. Niente di male, in fondo, perché quello che va a scapito dei serafini va quasi sempre a profitto dei mortali. E poi, un estremo o l'altro è di per sé alquanto noioso, e nell'opera di un bravo scrittore cogliamo sempre un dialogo tra le sfere celesti e la fogna. Questo scisma, se non distrugge l'uomo o il suo manoscritto (come accadde per la seconda parte delle "Anime morte" di Gogol'), è proprio ciò che crea lo scrittore, al quale spetta perciò il compito di portare la propria penna all'altezza della propria anima .

Dostoevskij s'impegnò in questo compito, infatti, ma la sua penna spingeva la sua anima oltre i confini della sua fede, l'ortodossia russa. Essere uno scrittore significa invariabilmente essere un protestante o, quanto meno, adottare la concezione protestante dell'uomo. Mentre nell'ortodossia

russo o nel cattolicesimo romano l'uomo è giudicato dall'Onnipotente o dalla Sua Chiesa, nel protestantesimo è l'uomo a sottoporsi a un suo personale equivalente del giudizio universale. E in questo processo egli è spietato nel condannarsi, molto più spietato della Divinità o della Chiesa stessa, se non altro perché si conosce meglio (così pensa) e perché non vuole perdonarsi o, per essere precisi, non può. Dal momento che nessuno scrittore scrive soltanto per la propria parrocchia, un personaggio letterario e le sue azioni dovrebbero essere processati con tutte le garanzie di equità. Quanto più attenta è l'istruttoria, tanto maggiore è la verosimiglianza; e la verosimiglianza è il primo traguardo di uno scrittore. In letteratura la Grazia non conta granché; ed è questo il motivo per il quale l'uomo santo dostoevskiano emana quel certo odore sgradevole.

Naturalmente Dostoevskij fu un grande difensore della «buona causa», la causa del cristianesimo. Ma, a rifletterci un momento, forse non c'è mai stato un migliore avvocato del diavolo. Dal classicismo Dostoevskij attinse il principio che, prima di esporre la tua tesi, per quanto tu ti senta dalla parte del giusto o della legge, devi elencare tutti gli argomenti della parte avversa. E non è che procedendo in questa elencazione uno si lasci convincere dalla parte avversa; è semplicemente che l'elencazione stessa è un'operazione che impegna a fondo. Alla fine uno non si sarà lasciato smuovere dalla propria linea primitiva, ma dopo aver esaurito tutti gli argomenti a favore del male pronuncerà gli articoli di fede più con nostalgia che con fervore. Anche questo, a suo modo, giova alla causa della verosimiglianza.

Ma non è soltanto in nome della verosimiglianza che gli eroi dostoevskiani denudano la loro anime davanti al lettore con una pervicacia quasi calvinistica. C'è dell'altro, c'è qualcosa che costringe Dostoevskij a rovesciare le loro vite come un guanto e a sciorinare ogni piega e ogni grinza dei loro

panni sporchi mentali; e non è neanche la ricerca della verità. I risultati della sua inquisizione, infatti, mostrano ben più che la verità: rivelano il tessuto stesso della vita, e che questo tessuto è misero e squallido. La forza che lo spinge in questa direzione è l'appetito onnivoro della sua lingua, una lingua che alla fine arriva a un punto in cui non può saziarsi con Dio, con l'uomo, la realtà, la colpa, la morte, l'infinito, la salvezza, l'aria, la terra, l'acqua, il fuoco, il denaro; e allora addenta se stessa .

1980

IL SUONO DELLA MAREA

[Queste pagine costituivano in origine l'introduzione a "Poems of the Caribbean" di Derek Walcott, Limited Editions Club, 1983] .

Poiché le civiltà sono qualcosa di «finito», nella vita di ognuna viene un momento in cui il centro non tiene più. Ciò che allora le salva dalla disintegrazione non è la forza delle legioni ma quella della lingua. Così fu per Roma e, prima, per la Grecia ellenica. Il compito di «tenere», allora, ricade sugli uomini delle province, della periferia. Contrariamente a quanto si crede di solito, la periferia non è il luogo in cui finisce il mondo - è proprio il luogo in cui il mondo si decanta. E' un fenomeno che riguarda la lingua non meno che l'occhio .

Derek Walcott è nato nell'isola di Santa Lucia, dalle parti dove «il sole, stanco dell'impero, tramonta». Nel tramontare, però, porta all'incandescenza un crogiolo di razze e di culture ben più grande di qualsiasi crogiolo situato a nord dell'Equatore. La provincia da cui viene questo poeta è una vera Babele genetica che tuttavia ha per lingua l'inglese. Se Walcott scrive qualche volta in "patois" creolo, non lo fa per sfoggiare le sue virtù stilistiche o per conquistarsi un pubblico più vasto, ma in omaggio all'idioma che parlava da bambino - prima di arrampicarsi lungo le spirali della Torre .

Le vere biografie dei poeti sono come quelle degli uccelli, quasi identiche - i dati veri vanno ricercati nei suoni che emettono. La biografia di un poeta è nelle sue vocali e

sibilanti, nella sua metrica, nelle rime e nelle metafore. L'opera complessiva di un poeta è una testimonianza resa al miracolo dell'esistenza ed è sempre, in un certo senso, un vangelo i cui versetti convertono il loro stesso autore più radicalmente di quanto non convertano il suo pubblico. Nei poeti la scelta delle parole è invariabilmente più rivelatrice di qualsiasi elemento narrativo; ed ecco perché i migliori tremano all'idea che qualcuno scriva la loro biografia. Per chi vuol sapere qualcosa delle origini di Walcott, le pagine di questa antologia sono la guida migliore. Per esempio, si può benissimo intendere come un autoritratto del poeta quello che uno dei suoi personaggi dice di sé: "I'm just a red nigger who love the sea, I had a sound colonial education, I have Dutch, nigger, and English in me, and either I'm nobody, or I'm a nation" (1) .

Questa allegra quartina ci dà informazioni sicure sul suo autore, così come un trillo udito da lontano ci annuncia - senza che occorra affacciarsi alla finestra - che lì fuori c'è un uccello. L'infinito «love» in luogo di «loves» ci dice subito che l'autore non scherza quando si definisce «a red nigger». «A sound colonial education» è un'allusione all'Università delle Indie occidentali, dove Walcott si laureò nel 1953, sebbene in questo verso si possano leggere molte altre cose su cui torneremo più avanti. Vi si può avvertire, intanto, il disprezzo per un modo di esprimersi tipico della razza padrona e, insieme, l'orgoglio dell'indigeno per aver ricevuto una tale educazione. «Dutch» sta a significare che Walcott ha nelle vene un po' di sangue olandese e un po' di sangue inglese. Ma se si considera la particolare natura di questa provincia, vien fatto di pensare non tanto al sangue quanto alle lingue. Invece di - o accanto a - «Dutch» avremmo potuto incontrare qualche altra lingua: francese, indù, "patois" creolo, swahili, giapponese, spagnolo (in una delle tante varietà dell'America latina) e così via: tutto ciò che un indigeno può avere udito nella culla o per le strade. Una cosa è importante: tra quelle lingue c'era l'inglese .

Va notata la finezza con la quale il terzo verso si chiude sulle parole «English in me». Dopo «I have Dutch», Walcott butta lì il suo «nigger» imprimendo a tutto il verso una cadenza discendente, quasi jazzistica; e proprio per questo, quando il verso si risolleva per scandire «and English in me», avvertiamo un orgoglio smisurato, anzi un senso di "grandeur", sottolineato dalla scossa sincopata che c'è tra «English» e «in me». E dall'alto della consapevolezza che gli viene dall'avere in sé qualcosa di inglese, da questa altezza alla quale la sua voce si spinge con la riluttanza dell'umiltà ma anche con la sicurezza del ritmo, Walcott dà libero corso alla sua forza oratoria con l'affermazione «either I'm nobody, or I'm a nation». La solennità e la stupefacente forza vocale di questa dichiarazione sono direttamente proporzionali alla provincia di cui Walcott si fa portavoce e all'infinità oceanica che la circonda. Quando si ode una voce simile, si comincia a capire; il mondo si decanta. E' questo che l'autore intende quando dice che lui «love the sea», che lui «amare il mare» .

Sono quasi quarant'anni che Walcott continua a farlo, a coltivare questo amore per il mare, e in tutto questo tempo i critici, sull'una e sull'altra sponda, l'hanno etichettato come «un poeta delle Indie occidentali» o «un poeta nero dei Caraibi». Sono definizioni miopi e fuorvianti: tanto varrebbe dire che il Salvatore è un galileo. E' un accostamento abbastanza calzante, se non altro perché ogni tendenza riduttiva nasce dalla stessa paura dell'infinito; e quando si tratta di fame d'infinito accade spesso che la poesia si lasci indietro anche le dottrine religiose. La viltà mentale e spirituale così evidente in questi tentativi di ridurre quest'uomo a uno scrittore regionale può spiegarsi anche con la ritrosia dei signori critici ad ammettere che il grande poeta della lingua inglese è un nero. Si può attribuirlo altresì a labirinti auricolari irrimediabilmente scassati o a retine foderate di "bacon". Ma la spiegazione più benevola va ricercata, è chiaro, in una scarsa conoscenza della geografia .

Le Indie occidentali formano un vasto arcipelago, grande quasi cinque volte quello greco. Se si dovesse definire la poesia soltanto in termini di materia prima, cioè sulla scorta dei temi, Derek Walcott avrebbe finito col trovarsi tra le mani una quantità di materiale cinque volte superiore a quella del vate che scriveva nel dialetto ionico e che, anche lui, amava il mare. In verità, se c'è un poeta col quale Walcott sembra avere un mucchio di cose in comune, costui non è un qualche inglese, bensì piuttosto l'autore dell'"Iliade" e dell'"Odissea", oppure l'autore del "De rerum natura". Perché la capacità descrittiva di Walcott è veramente epica; e ciò che salva i suoi versi dalla noia che accompagna l'epica è la povertà della storia della sua provincia e la sensibilità del suo orecchio alla lingua inglese, una sensibilità che di per sé è storia.

Anche a voler astrarre dallo straordinario talento di Walcott, i suoi versi sono così sonori e stereoscopici proprio perché questa «storia» è piuttosto densa di avvenimenti: perché il linguaggio stesso è uno strumento epico. Tutto ciò che questo poeta tocca si carica di riverberi e prospettive, come onde magnetiche la cui acustica è psicologica, le cui implicazioni sono come altrettanti echi. Certo, in questa sua provincia, le Indie occidentali, ci sono tante cose da toccare - il regno naturale offre da solo un'enorme quantità di materiale fresco. Ma ecco un esempio di come Walcott tratta quello che fra tutti i temi poetici è il tema "de rigueur" per eccellenza, la luna, che egli fa parlare così: "Slowly my body grows a single sound, slowly I become a bell, an oval, disembodied vowel, I grow, an owl, an aureole, white fire" (2).

(dalla poesia "Metamorfosi, I. Luna").

Ed ecco come parla lui stesso "di" questo tema poetico quanto mai impalpabile - o, piuttosto, ecco ciò che lo induce a parlarne: "a moon ballooned up from the Wireless Station. O mirror, where a generation yearned for whiteness, for candour, unreturned" (2).

(dalla raccolta "Another Life") .

L'allitterazione psicologica che quasi costringe il lettore a vedere le due "o" di «moon» fa pensare non solo alla natura ricorrente di questo spettacolo, ma anche al carattere ripetitivo dell'assistervi. Quest'ultimo, essendo un fenomeno umano, riveste una maggiore importanza per il poeta, e la sua descrizione di quelli che assistono allo spettacolo e delle loro ragioni per assistervi stupisce il lettore per l'equazione, veramente astronomica, che istituisce tra gli ovali neri e quello bianco. Si avverte qui che le due "o" di «moon» si sono mutate, passando per la doppia "l" di «ballooned», nelle due "r" di «O / mirror», le quali, per propria virtù consonantica, stanno anche per «"r"esisting "r"eflection» (dove «reflection» significa «riflesso» ma anche «riflessione»); si avverte che non si vuol dare la colpa alla natura né alla gente, bensì al linguaggio e al tempo. Si deve alla sovrabbondanza di queste doppie, e non a una scelta dell'autore, l'origine di questa equazione di nero e bianco - un'equazione che risolve la polarizzazione razziale, di cui questo poeta è stato testimone dalla nascita, meglio di quanto siano capaci di fare tutti i suoi critici con la loro conclamata imparzialità .

In parole semplici, qui non c'è una riduttiva autoaffermazione razziale che senza dubbio gli avrebbe cattivato le simpatie dei suoi avversari come dei suoi paladini: Walcott, invece, s'identifica con quella «incorporea vocale» della lingua che le due parti della sua equazione hanno in comune. La saggezza di questa scelta, poi, non è tanto sua, di Walcott, quanto saggezza del suo linguaggio - meglio ancora, saggezza della lettera di questo linguaggio: del nero su bianco. Walcott è semplicemente una penna che è consapevole del proprio muoversi, ed è questa autoconsapevolezza a foggiare i suoi versi, forzandoli ad assumere la loro vivida eloquenza: "Virgin and ape, maid and malevolent Moor, their immortal coupling still halves our world .

He is your sacrificial beast, bellowing, goaded, a black bull
snarled in ribbons of its blood .

And yet, whatever fury girded on that saffron-sunset turban,
moon-shaped sword was not his racial, panther-black revenge
pushing her chamber with raw musk, its sweat, but horror of
the moon's change, of the corruption of an absolute, like a
white fruit pulped ripe by fondling but doubly sweet" (4) .

(dalla poesia "Capre e scimmie") .

Ecco il risultato di una «buona istruzione coloniale»; ed
ecco che cosa significa avere «dell'inglese in me». Con pari
diritto Walcott avrebbe potuto sostenere di avere in sé
qualcosa di greco, latino, italiano, tedesco, spagnolo, russo,
francese; grazie a Omero, Lucrezio, Ovidio, Dante, Rilke,
Machado, Lorca, Neruda, l'Achmatova, Mandel'shtam,
Pasternak, Baudelaire, Valéry, Apollinaire. Non si può parlare
di influenze: sono cellule della sua circolazione sanguigna, non
meno di quanto lo siano Shakespeare o Edward Thomas,
perché la poesia è l'essenza della cultura del mondo. E se la
cultura del mondo si fa più palpabile in mezzo ad alberi
macerati dall'orina tra i quali «un sentiero fangoso si attorce
come un serpente in volo», diciamo grazie al sentiero fangoso .

Ed è quello che fa l'eroe lirico di Walcott. Unico custode
della civiltà che al centro si è ormai svuotata, egli è in piedi su
questo sentiero fangoso e guarda ciò che avviene intorno a lui:
«il pesce guizza, disegnando anelli / che sposano la vastità del
porto» con «nuvole arricciate come carte bruciate lungo gli
orli», con «fili del telefono che cantano di palo in palo / in una
parodia della prospettiva». Per l'acutezza del suo sguardo
questo poeta somiglia a Joseph Banks, con la differenza che
lui, quando posa gli occhi su una pianta «incatenata nella sua
rugiada» o su un qualsiasi oggetto, compie un atto di cui
nessun naturalista sarebbe capace: riesce ad animare quella
pianta e quell'oggetto. Certo, è una taumaturgia di cui la sua
provincia ha bisogno, non meno di quanto ne abbia bisogno il

poeta per viverci e sopravviverci. In ogni caso, la provincia gli è grata e lo ripaga; ed ecco allora versi come questi: "Slowly the water rat takes up its reed pen and scribbles leisurely, the egret on the mud tablet stamps its hieroglyph..." (5) .

E' qualcosa di più che dare un nome alle piante e agli animali del giardino; ed è anche qualcosa che viene un po' più tardi. La poesia di Walcott è adamitica nel senso che lui e il suo mondo sono usciti dal paradiso - lui, per aver assaggiato il frutto della conoscenza; il suo mondo, per ragioni politiche .

«Ah, bravo terzo mondo!» esclama Walcott in un'altra poesia, e in questa esclamazione c'è molto di più che semplice angoscia o esasperazione. E' una chiosa del linguaggio di fronte a un fallimento - non solo locale, ben più che locale - del coraggio e dell'immaginazione; è una risposta semantica all'insensata e traboccante realtà, epica nel suo squallore. Piste d'atterraggio abbandonate e invase dalla vegetazione, ville diroccate di funzionari in pensione, baracche coperte di lamiera ondulata, piroscafi costieri con un solo fumaiolo che tossiscono come «cimeli usciti da Conrad», carcasse a quattro ruote scampate ai cimiteri degli sfasciacarrozze e costrette a trascinare le proprie ossa davanti a piramidi condominiali, politicanti incapaci o corrotti e giovani cialtroni che chiedono solo di sostituirli a colpi di revolver e intanto farfugliano pattume rivoluzionario, «pescicani con pinne ben stirate / che fanno a pezzi noi piccoli pesci con ghigni da rasoio»; una provincia dove «il cervello lo scassi prima ancora di imbatterti in un libro», dove accendi la radio e ti capita di sentire il comandante di una bianca nave da crociera che fa la voce grossa perché un'isola devastata dall'uragano non si decide a riaprire il suo "duty-free shop", dove «i poveri restare sempre poveri, qualunque culo prendano», dove qualcuno riassume la sorte toccata alla provincia dicendo «noi stati in catene, ma catene unito noi insieme, / adesso chi avere, buon per lui, e chi andato in malora, in malora»; e dove «di là dai mangrovieti

avvampanti; / si allenano gli ibis per avere un posto nei francobolli» .

Accettata o respinta, l'eredità coloniale rimane una presenza mesmerizzante nelle Indie occidentali. Walcott non cerca di spezzarne il sortilegio tuffandosi «nell'incoerenza della nostalgia» per un passato inesistente o ritagliandosi una nicchia nella cultura dei padroni di ieri (una nicchia nella quale starebbe scomodo, se non altro per la dimensione del suo talento). Walcott parte dalla - e opera nella - convinzione che il linguaggio è qualcosa che supera in grandezza i propri padroni e i propri servitori, e che la poesia, essendo la suprema versione del linguaggio, è perciò uno strumento di arricchimento personale per gli uni e per gli altri: cioè, che è un modo per conquistare un'identità che scavalca i confini di classe, razza o ego. Questo è solo senso comune, nient'altro; e questo è anche un buon programma di rinnovamento sociale, il migliore che ci sia. Ma la poesia, del resto, è anche l'arte più democratica - comincia sempre da zero. In un certo senso, il poeta è davvero come un uccello che canta senza guardare al ramo su cui si posa, qualunque sia il ramo, sperando che ci sia qualcuno ad ascoltarlo, anche se sono soltanto le foglie .

A proposito di queste «foglie» - di queste vite, perché la poesia, dai greci a Dante, ha istituito questa equazione -, mute o sibilanti che siano, avvizzite o immobili, a proposito della loro impotenza e rassegnazione, Walcott ne sa quanto basta perché il lettore alzi gli occhi dalla pagina e si guardi intorno quando s'imbatte in versi come questi: "Sad is the felon's love for the scratched wall, beautiful the exhaustion of old towels, and the patience of dented saucepans seems mortally comic..." (6) .

E riprende la lettura solo per trovare: "I know how profound is the folding of a napkin by a woman whose hair will go white..." (7) .

Con tutta la sua desolante precisione, questa conoscenza è immune dalla disperazione di certi cosiddetti «moderni» (una disperazione che spesso è solo un modo di mascherare un precario senso di superiorità) ed è espressa in toni altrettanto pacati e piani quanto la fonte da cui proviene. Ciò che salva i versi di Walcott da ogni crescendo isterico è la sua convinzione che "time that makes us objects, multiplies our natural loneliness..." (8) .

dalla quale discende la seguente «eresia»: "God's loneliness moves in His smallest creatures" (9) .

Nessuna «foglia», né quassù né ai tropici, amerebbe sentirsi dire cose simili, ed è questo il motivo per cui raramente le «foglie» applaudono al canto di questo uccello. E' inevitabile che un silenzio ancora più grande tenga dietro a versi come: "All of the epics are blown away with leaves, blown with careful calculations on brown paper, these were the only epics: the leaves..." (10) .

L'assenza di risposta ha segnato la condanna di molti poeti, e in tanti modi diversi il cui risultato finale è quell'abominevole equilibrio - o tautologia - tra causa ed effetto: il silenzio. Ciò che impedisce a Walcott di darsi un atteggiamento tragico - più che giustificato nel suo caso - non è l'ambizione ma l'umiltà, che lega lui e queste «foglie» in un unico libro ben compatto: «... ma chi sono io mai... sotto i talloni di quei mille e mille / in corsa verso la proclamazione del loro solo nome, / saltimbanchi!...» .

Walcott non è un tradizionalista né un «modernista». A lui non si adatta nessuno degli «ismi» disponibili e degli «isti» che ne conseguono. Non appartiene a nessuna «scuola»: non ce ne sono molte nei Caraibi, se si eccettuano quelle dei pesci. Si sarebbe tentati di chiamarlo un realista metafisico, ma il realismo è metafisico per definizione, così come vale l'inverso. E poi, è un'etichetta che saprebbe troppo di prosa. Walcott può essere naturalista, espressionista, surrealista, imagista,

ermetico, confessionale - a scelta. Semplicemente, egli ha assorbito, al modo in cui le balene assorbono il plancton o un pennello assorbe la tavolozza, tutti gli idiomi stilistici che il Nord poteva offrire: adesso cammina con le sue gambe, e a grandi passi .

La sua versatilità, nella metrica e nei «generi», è invidiabile. Nell'insieme, però, questo poeta tende a un monologo lirico e a un discorso narrativo. Tutto questo, e la propensione a scrivere per cicli, come pure le sue "pièces" in versi, fanno di nuovo pensare a una vena epica, e forse è tempo di considerare Walcott in questa luce. Per quasi quarant'anni, senza sosta, i suoi versi pulsanti e inesorabili sono arrivati nella lingua inglese come onde di marea, coagulandosi in un arcipelago di poesie senza le quali la mappa della letteratura moderna potrebbe essere scambiata per carta da parati. Walcott ci dà più che se stesso, più che «un mondo»; ci dà il senso di un infinito che prende forma nel linguaggio come nell'oceano che è sempre presente nelle sue poesie: come fondale o proscenio, come tema o come metro .

Per dirla con parole diverse, queste poesie rappresentano una fusione di due versioni dell'infinito: il linguaggio e l'oceano. Il padre comune di questi due elementi è - non dimentichiamolo - il tempo. Se la teoria evoluzionistica, e specialmente quella parte di essa secondo la quale saremmo tutti venuti dal mare, non fa acqua, allora è lecito dire che la poesia di Derek Walcott, per i suoi temi e per il suo stile, è la forma più alta e più logica dell'evolversi della specie. Questo poeta, senza dubbio, è stato fortunato a nascere in questa periferia, in questo crocevia dell'inglese e dell'Atlantico, dove l'uno e l'altro arrivano a ondate solo per poi ripiegare. Lo stesso tipo di moto - flusso verso la riva, riflusso verso l'orizzonte - avviene nei versi, nei pensieri, nella vita di Walcott .

Chi apre questo libro vede «... il grigio, ferreo porto / dischiuso su un rugginoso cardine di gabbiani», ode «... la finestra del cielo cigolare / su congegni montati alla rovescia», è avvertito che «Alla fine della frase, comincerà la pioggia. / All'orlo della pioggia, una vela...». Siamo nelle Indie occidentali, siamo nella provincia che una volta, nella sua innocente ignoranza della storia, scambiò la lanterna di una caravella per una luce che segnasse la fine di un tunnel, e pagò a caro prezzo questo equivoco - la luce segnava l'ingresso del tunnel. Sono equivoci che capitano spesso, agli arcipelaghi come agli individui; in questo senso, ogni uomo è un'isola. Se tuttavia dobbiamo registrare questa esperienza come un'esperienza particolare delle Indie occidentali e chiamare questa provincia le Indie occidentali, facciamo pure; ma chiariamo anche, allora, che intendiamo il luogo scoperto da Colombo, colonizzato dai britannici e immortalato da Walcott. Possiamo aggiungere, poi, che l'atto di conferire a un luogo lo "status" di realtà lirica comporta più immaginazione e più generosità che non l'atto di scoprire o sfruttare qualcosa che era già creato .

Note ""Il suono della marea"

Nota 1. «Io sono solamente un negro rosso che amare il mare, / ho avuto una buona istruzione coloniale, / ho in me dell'olandese, del negro e dell'inglese, / sono nessuno o sono una nazione» .

Nota 2. «Lentamente il mio corpo si fa un solo suono, / lentamente divento / una campana, / un'ovale, incorporea vocale, / mi faccio gufo, / aureola, fuoco bianco» .

Nota 3. «una luna si alzò come un pallone dalla Stazione Radio. O / specchio, / dove anelava una generazione, / non corrisposta, a bianchezza, candore» .

Nota 4. «Vergine e scimmia, fanciulla e Moro perfido, / il loro immortale accoppiamento spezza ancora il nostro mondo in due. / Per voi egli è la bestia sacrificale, mugghiante, pungolata, / un toro nero avviluppato in nastri del suo sangue. / Eppure il furore che cingeva / quel turbante color croco e tramonto, quella spada ricurva come luna / non era in lui vendetta razziale, nera come pantera, / che invadeva la camera di lei con l'afrore del muschio primitivo, / ma orrore per la luna che cambiava, / per il guastarsi di un assoluto, / simile a un frutto bianco, / maturo e sfatto per troppe carezze, ma doppiamente dolce» .

Nota 5. «Il sorcio d'acqua impugna lentamente la sua penna di canna / e scribacchia con comodo, l'airone / fissa sul fango della tavoletta il proprio geroglifico...» .

Nota 6. «Triste è l'amore del malvagio per il muro coperto di graffiti, / bello lo sfinimento di vecchie salviette, / e la pazienza di teglie ammaccate / è mortalmente comica...» .

Nota 7. «Io so quanto profondo è il ripiegarsi di un tovagliolo / tra le mani di una donna i cui capelli diverranno bianchi...» .

Nota 8. «il tempo che di noi fa tanti oggetti, moltiplica / la nostra naturale solitudine...» .

Nota 9. «di Dio la solitudine si muove nelle Sue più minuscole creature» .

Nota 10. «Tutta l'epica vola con le foglie, / via con gli astuti calcoli sulla carta marrone, / non ci fu che quest'epica: le foglie...» .

CATASTROFI NELL'ARIA

[Conferenza del ciclo «Bidelle Memorial Lectures», tenuta il 31 gennaio 1984, al Solomon R. Guggenheim Museum di New York, sotto gli auspici dell'Accademia dei poeti americani.]

"Il y a des remèdes à la sauvagerie primitive; il n'y en a point à la manie de paraître ce qu'on n'est pas" .

Marquis de Custine, "Lettres de Russie" .

1.

La mole e la qualità della narrativa russa dell'Ottocento hanno dato credito all'idea che la grande prosa russa di quel secolo si sia trasferita automaticamente, per pura inerzia, nel nostro. E' accaduto di tanto in tanto, nel corso del nostro secolo, di udire voci che designavano questo o quello scrittore alla poltrona di Grande Scrittore Russo, depositario della tradizione. Queste voci venivano dall'"establishment" dei critici e dalle sfere ufficiali dell'Unione Sovietica, ma anche dalla stessa "intelligencija", con una cadenza di un paio di grandi scrittori per ogni decennio .

Solo negli anni del dopoguerra - che per buona sorte sono durati fino adesso - non meno di una mezza dozzina di nomi hanno riempito l'aria. Gli Anni Quaranta terminarono con Michail Zoshtchenko e i Cinquanta cominciarono con la riscoperta di Babel'. Poi venne il disgelo, e la corona fu conferita temporaneamente a Vladimir Dudincev per il suo "Non di solo pane". Gli Anni Sessanta furono divisi in parti

quasi uguali tra "Il dottor Zivago" di Boris Pasternak e la rinascita di Michail Bulgakov. Nei Settanta la parte del leone l'ha fatta, ovviamente, Solgenicyn; al momento è in auge la cosiddetta prosa contadina e il nome pronunciato più spesso è quello di Valentin Rasputin .

Le sfere ufficiali, però, e va detto in tutta onestà, sono assai meno volubili nelle loro preferenze: per quasi cinquant'anni hanno tenuto duro, puntando tutto su Michail Sholochov. La costanza - o meglio, una gigantesca commessa per costruzioni navali assegnata alla Svezia - ebbe il giusto premio, e nel 1965 Sholochov si portò a casa il suo bravo Nobel. Eppure, nonostante questa ingente spesa, nonostante tutto l'impegno dello Stato da una parte e il febbrile ondeggiare dell'"intelligencija" dall'altra, non sembra proprio che debba colmarsi il vuoto che la grande prosa russa del secolo scorso ha proiettato nel nostro. A ogni anno che passa il vuoto si fa più ampio, e adesso che il secolo si avvicina alla conclusione si diffonde sempre più il sospetto che la Russia possa uscire dal palcoscenico del ventesimo secolo senza lasciarsi dietro una prosa veramente grande .

E' una prospettiva tragica, e chi è nato in Russia non ha bisogno di fare troppe indagini per sapere chi è il colpevole: la colpa è dappertutto, dal momento che appartiene allo Stato. La sua mano onnipresente ha stroncato i migliori e strangolato gli altri, i rincalzi, riducendoli a pura mediocrità. Conseguenze molto più vaste e disastrose ha avuto però l'avvento, sotto l'egida dello Stato, di un ordine sociale di cui è impossibile occuparsi, descrivendolo o anche criticandolo, senza abbassare automaticamente la letteratura al livello di antropologia sociale. Ma anche questo sarebbe tollerabile, presumibilmente, se lo Stato avesse permesso agli scrittori di usare nella loro tavolozza la memoria individuale o collettiva della civiltà precedente, quella ripudiata: se non con riferimenti diretti, almeno sotto forma di sperimentazione stilistica. Con questo

ostracismo di mezzo, la prosa russa è decaduta rapidamente fino a diventare l'autoritratto adulatorio di un "minus habens". Un troglodita cominciò a dipingere la sua caverna; l'unico indizio che quella fosse arte stava nel fatto che lì, sulla parete, la caverna appariva più ampia e meglio illuminata di quanto fosse nella realtà. E poi, adesso, conteneva più animali, e anche trattori .

Questa roba fu battezzata «realismo socialista», e ormai è oggetto di scherno universale. Ma in questo caso, come succede spesso con l'ironia, lo scherno impedisce di capire come sia stato mai possibile che una letteratura sia scesa a picco in meno di cinquant'anni, passando da un Dostoevskij a individui della risma di Bubennov o Pavlenko. Questa caduta è stata forse una conseguenza diretta di un nuovo ordine sociale, di un sommovimento nazionale che da un giorno all'altro ha ridotto la capacità mentale della gente a un livello tale per cui diventa istintivo il consumo di porcherie? (Con tanti saluti a quei simpatici osservatori occidentali che sbavano sulla propensione dei russi a leggere libri mentre viaggiano sui mezzi di trasporto pubblici). O non ha contribuito ad accelerare la caduta qualche difetto insito nella stessa letteratura dell'Ottocento? O è stata semplicemente una questione di alti e bassi, legata al moto di un pendolo che segna il clima spirituale di qualsiasi nazione? Ed è poi legittimo, alla fine, porsi simili domande? Sì, è legittimo, e lo è specialmente in un Paese con un passato autoritario e un presente totalitario. Perché, a differenza del subconscio, il superego dovrebbe avere una voce, e anche robusta. Certo, il sommovimento nazionale avvenuto in Russia in questo secolo non ha paralleli nella storia del cristianesimo. Analogamente, il suo effetto riduttivo sulla psiche umana è stato talmente eccezionale da autorizzare i detentori del potere a parlare di una «società nuova» e di un «nuovo tipo di uomo». Ma proprio questo era lo scopo di tutta l'operazione: estirpare una volta per

sempre, definitivamente, le radici spirituali della specie. Come si costruisce, infatti, una società autenticamente nuova? Non si comincia né dalle fondamenta né dal tetto: si comincia fabbricando mattoni nuovi .

Ciò che avvenne, in altre parole, fu una tragedia antropologica senza precedenti, una regressione genetica che ha avuto come risultato ultimo una drastica riduzione del potenziale umano. Almanaccarci sopra, tirare in ballo il gergo degli stregoni della scienza politica è fuorviante e superfluo. La tragedia è il «genere» preferito dalla storia. Non fosse stato per la particolare capacità di ricupero della letteratura, non avremmo conosciuto altri «generi» all'infuori di questo. Infatti, creare una commedia o un "roman à clef" è un atto di autodifesa da parte della prosa. Ma tale è stata la dimensione degli avvenimenti russi di questo secolo che tutti i «generi» accessibili alla prosa hanno subito e continuano a subire, in un modo o nell'altro, il contagio della presenza mesmerizzante di questa tragedia. Da qualunque parte ci si volti, non si sfugge allo sguardo della storia, come non si sfugge a quello della Gorgone .

Tutto questo è insieme un bene e un male per la letteratura (mentre non si può dire altrettanto per i suoi lettori). Il bene viene dal fatto che la tragedia fornisce a un'opera letteraria una materia più vasta del solito e aumenta il numero dei possibili lettori facendo appello a una curiosità morbosa. Il male è che la tragedia frena l'immaginazione dello scrittore, non lasciandola uscire dai confini della tragedia stessa. Perché la tragedia è essenzialmente un'operazione didattica e in quanto tale pone dei rigorosi limiti stilistici. Un dramma personale, e a maggior ragione un dramma nazionale, diminuisce, anzi annulla, la capacità di uno scrittore di arrivare a quel distacco estetico che è la "conditio sine qua non" di un'opera d'arte durevole. La gravità della materia non può non eliminare le velleità stilistiche. Chi deve raccontare uno sterminio di massa

non avrà una gran voglia di dare libero corso al monologo interiore; ed è giusto che sia così. Ma per quanto lodevole sia questa discrezione, il risultato giova più all'anima dello scrittore che al suo manoscritto .

Nel manoscritto il sommarsi di questi scrupoli spinge un'opera narrativa verso il «genere» biografico, ultimo bastione del realismo (il che spiega il diffuso interesse per questo «genere», assai più di quanto possa spiegarlo la singolarità delle vicende narrate). Alla fine, ogni tragedia è un evento biografico, in un senso o nell'altro. Come tale, tende a esasperare l'idea aristotelica della contiguità arte-vita, fino a fare di esse un sinonimo. Non aiuta granché nemmeno l'opinione corrente secondo cui la prosa sarebbe fatta a immagine del discorso. La triste verità su questo tentativo di stabilire un'equazione tra arte e vita è che esso viene sempre fatto a scapito dell'arte. Se fosse bastata un'esperienza tragica a garantire un capolavoro, i lettori sarebbero una sparuta minoranza rispetto a illustri moltitudini domiciliate in vecchi pantheon diroccati e in pantheon costruiti di fresco. Se etica ed estetica fossero sinonimi, la letteratura sarebbe la provincia dei cherubini, non dei mortali. Per fortuna, però, è tutto il contrario: i cherubini, con ogni probabilità, essendo già abbastanza impegnati nei loro cori, non avrebbero tempo per inventare il monologo interiore .

Perché la prosa, a parte tutto il resto, è un artificio, una valigia piena di trucchi. Come artificio, ha una propria genealogia, una propria dinamica, le proprie leggi e la propria logica. Tutto questo è stato messo in luce, forse più che mai, dagli sforzi della letteratura moderna, i cui criteri hanno oggi una parte importante nella valutazione dell'opera di uno scrittore: la scuola moderna essendo solo una logica conseguenza - compressione e concisione - di tutto ciò che è classico. (Ed ecco perché si esita ad aggiungere alla lista delle prerogative di questa scuola anche una sua etica particolare.

Ecco, anche, perché non è del tutto inutile rivolgere alla storia quelle certe domande. La storia infatti, contrariamente a quel che si crede di solito, risponde: risponde attraverso l'oggi, il presente; e in ciò sta quello che forse è il principale fascino del presente, se non la sua unica giustificazione). In ogni modo, se i criteri della modernità hanno qualche significato psicologico, questo va ricercato nel fatto che la maggiore o minore padronanza di questi criteri indica il grado di indipendenza di uno scrittore dal proprio materiale o, in senso più lato, il grado di preminenza di un individuo sul suo dilemma personale o su quello della sua nazione .

Si può sostenere, in altre parole, che almeno dal punto di vista stilistico l'arte ha resistito alla tragedia e con l'arte è sopravvissuto l'artista; che all'artista spetta il compito di raccontare i fatti obbedendo a se stesso e non ai fatti. Perché l'artista rappresenta un individuo, un eroe del suo tempo: non già del passato. La sua sensibilità deve più alla dinamica, alla logica e alle leggi del suo personale artificio che non alla sua specifica esperienza storica, che è quasi sempre fin troppo ricca. Al cospetto della sua società l'artista ha il compito di proiettare, di offrire questa sensibilità al pubblico quasi fosse l'unica strada disponibile per staccarsi dall'«io» già noto, dall'«io» prigioniero. Se l'arte insegna all'uomo qualcosa, gli insegna a somigliare all'arte: non già ad altri uomini. Infatti, se c'è per gli uomini una probabilità di non diventare le vittime o i «cattivi» del loro tempo ma qualcosa d'altro, questa probabilità risiede in una loro pronta risposta a quei versi finali del "Torso d'Apollo" rilkiano che dicono: ... questo torso ti grida da ogni muscolo: «Cambia la tua vita!» .

Ed è proprio qui che la prosa russa di questo secolo viene meno al suo compito. Ipnotizzata dalle dimensioni della tragedia abbattutasi sulla nazione, essa continua a grattarsi le ferite, incapace di trascendere l'esperienza filosoficamente o stilisticamente. Per quanto implacabile possa essere l'atto

d'accusa di uno scrittore contro il sistema politico, il suo discorso ci arriva sempre paludato nelle ampie cadenze della retorica tipica dell'umanesimo religioso "fin de siècle". Uno scrittore potrà ricorrere al più velenoso sarcasmo, ma il bersaglio di questo sarcasmo è sempre esterno: il sistema e i «poteri che esistono». (1) L'essere umano è sempre esaltato, la sua innata bontà è sempre vista come garanzia della sconfitta ultima del male. La rassegnazione è sempre una virtù e un tema ben accetto, se non altro per gli innumerevoli esempi che se ne vedono in giro .

Nell'epoca che ha letto Proust, Kafka, Joyce, Musil, Svevo, Faulkner, Beckett, eccetera, proprio queste caratteristiche inducono il lettore russo allo sbadiglio e a una smorfia di disgusto, e gli fanno poi allungare la mano verso un romanzo poliziesco o un libro di un autore straniero: un ceco, un polacco, un ungherese, un inglese, un indiano. Eppure queste stesse caratteristiche gratificano non pochi mandarini letterari dell'Occidente, di quelli che lamentano lo stato miserando del romanzo nel loro Paese e alludono con parole oscure o trasparenti ai benefici effetti che la sofferenza può avere per l'arte delle lettere. Può sembrare un paradosso, ma per una serie di ragioni - e in primo luogo per la dieta culturale cui la nazione ha dovuto attenersi per più di mezzo secolo - i gusti del pubblico russo sono assai meno conservatori di quelli espressi dai portavoce del pubblico occidentale. Per quest'ultimo, presumibilmente arcistufo della cucina moderna (distacco, sperimentazione, assurdo e così via), la prosa russa di questo secolo, soprattutto quella del periodo postbellico, è una boccata d'aria, è un po' di tregua; ed ecco che i lettori occidentali si abbandonano a estatici commenti sul tema dell'anima russa, sui valori tradizionali della narrativa russa, sull'immortale retaggio dell'umanesimo religioso dell'Ottocento, su tutto il bene che questo ha fatto alla letteratura russa, senza trascurare - c'è bisogno di dirlo? - il

severo spirito dell'ortodossia russa (in contrasto, senza dubbio, col lassismo del cattolicesimo romano) .

A qualunque mulino vogliano tirar l'acqua quelli che fanno discorsi simili, e a chiunque strizzino l'occhio, sta il fatto che l'umanesimo religioso è sì un retaggio importante, ma non è tanto un'eredità dell'Ottocento in particolare quanto di un generale spirito di autoconsolazione, di uno spirito che giustifica l'ordine esistenziale sul piano più alto, preferibilmente ecclesiastico, ed è intrinseco alla sensibilità russa e alle tendenze della cultura russa. Basti dire che nella storia russa non c'è scrittore che sia esente da questo atteggiamento, che non sia pronto ad attribuire alla divina Provvidenza gli eventi più funesti e non li raccomandi automaticamente alla clemenza degli uomini. Il guaio, in questo atteggiamento per altri versi suggestivo, è che esso è pienamente condiviso dalla polizia segreta, e i poliziotti potrebbero trovarvi una buona scusa, quando verrà il giorno del giudizio, per giustificare i propri metodi .

A parte gli aspetti pratici, una cosa è chiara: questo tipo di relativismo ecclesiastico (perché a questo si riduce il volo annullato dell'umanesimo religioso) dà luogo spontaneamente a una più attenta considerazione del particolare, detta anche realismo. Guidati da questa visione del mondo, uno scrittore e un poliziotto gareggiano in precisione, e secondo che l'uno o l'altro abbia il sopravvento in una società affibbiano a questo realismo l'epiteto che gli spetta. Dal che si può dedurre che la transizione della narrativa russa da Dostoevskij al suo stato attuale non è avvenuta per caso, da un giorno all'altro, e che propriamente non fu nemmeno una transizione, giacché Dostoevskij, anche per il suo tempo, fu un fenomeno isolato, autonomo. La triste verità su tutta la vicenda è che la prosa russa è entrata in una crisi metafisica parecchio tempo fa, fin da quando produsse un Tolstoj, perché Tolstoj prese un po' troppo alla lettera l'idea che l'arte debba riflettere la realtà e

all'ombra di Tolstoj le proposizioni subordinate della prosa russa continuano ancora oggi a contorcersi straccamente .

Può sembrare una semplificazione grossolana, poiché in effetti, di per sé, la valanga mimetica messa in moto da Tolstoj avrebbe un modesto significato stilistico se non fosse per un dato cronologico: essa infatti si abbatté sul pubblico dei lettori russi quasi contemporaneamente a Dostoevskij. Certo, per un lettore occidentale medio una tale distinzione tra Dostoevskij e Tolstoj può avere un interesse limitato, quasi si trattasse di una questione da lasciare agli slavisti. Chi è costretto a conoscere Dostoevskij e Tolstoj attraverso le traduzioni finisce col pensare a un unico grande scrittore russo, e il fatto che tutt'e due siano stati tradotti dalla stessa mano - com'è avvenuto in Inghilterra, per opera di Constance Garnett - non aiuta a chiarire le idee. (Ancora adesso, per inciso, può accadere che a uno stesso traduttore siano affidate le "Memorie dalla casa dei morti" e "La morte di Ivan Il'tch", presumibilmente perché quei morti e quella morte hanno l'aria di costituire un buon denominatore comune). Da qui i bei discorsi dei mandarini sui valori tradizionali della letteratura russa; da qui, anche, la diffusa convinzione che la prosa russa dell'Ottocento formi un blocco unitario e coerente, e poi le aspettative di un'analogia "performance" nel Novecento. Tutto questo è ben lontano dalla realtà; e si può dire, francamente, che la prossimità cronologica tra Dostoevskij e Tolstoj sia stata la più infelice coincidenza nella storia della letteratura russa. Le conseguenze furono tali che la Provvidenza, se vuol difendersi dalle accuse di giocare tiri mancini all'assetto spirituale di una grande nazione, può solo rispondere, forse, che così impedì ai russi di avvicinarsi troppo ai segreti che essa custodisce. Nessuno sa meglio della Provvidenza, infatti, che chi viene dopo un grande scrittore è sempre destinato, chiunque sia, a riprendere il discorso esattamente là dove lui l'ha lasciato. E Dostoevskij si era spinto forse troppo in alto per i gusti della Provvidenza.

La quale perciò manda in campo un Tolstoj quasi ad assicurare che Dostoevskij non abbia eredi in Russia .

2.

La cosa funzionò: non ci furono eredi. Se si eccettua Lev Shestov, critico letterario e filosofo, la prosa russa si accodò a Tolstoj, ben felice di risparmiarsi la fatica di scalare le vette della spiritualità dostoevskiana. Invece di salire, scese per il sentiero tortuoso e già battuto della scrittura mimetica, e di tappa in tappa - passando per Tchechov, Korolenko, Kuprin, Bunin, Gor'kij, Leonid Andreev, Gladkov - è arrivata alle bassure del realismo socialista. L'alpe Tolstoj gettava una lunga ombra, e per uscirne c'era una sola scelta: o superare Tolstoj in precisione o proporre un contenuto linguistico qualitativamente nuovo. Anche coloro che presero la seconda strada e tentarono più coraggiosamente di contrastare l'ombra inesorabile di quel magistero descrittivo - autori come Pil'njak, Zamjatin, Babel' e pochi altri - ne furono paralizzati, riducendosi a un balbettamento di tipo telegrafico che per qualche tempo poté passare per arte d'avanguardia. Per quanto fossero generosamente provvisti di talento, spiritualmente essi erano soltanto prodotti di quel relativismo ecclesiastico di cui si è detto; e le pressioni del nuovo ordine sociale ebbero buon gioco ad appiattirli in un cinismo totale e ad abbassare le loro opere alla funzione di allettanti "hors-d'oeuvre" sulla squallida mensa di una nazione affamata .

Il motivo per cui la prosa russa si accodò a Tolstoj va ricercato naturalmente nella cifra stilistica del grande romanziere, nella quale era implicito un chiaro invito all'imitazione. Da qui l'impressione che si possa far meglio di lui; da qui, anche, una promessa di immunità, perché anche perdendo la sfida con lui si perviene pur sempre a un nobile -

riconoscibile! - prodotto. Nulla di simile poteva venire da Dostoevskij. A parte il fatto che le probabilità di batterlo sul suo terreno erano nulle, non era il caso di pensare a una pura mimesi stilistica. In un certo senso, Tolstoj era inevitabile perché Dostoevskij era unico. Né la sua ricerca spirituale né i suoi «mezzi di trasporto» davano adito a qualche possibilità di ripetizione. Specialmente i «mezzi di trasporto», con le loro trame che si sviluppavano secondo la logica immanente dello scandalo, con le loro frasi che in una febbrile accelerazione conglomeravano via via il burocratese, la terminologia ecclesiastica, il gergo "Lumpen", il trito repertorio degli utopisti francesi, le cadenze classicheggianti della piccola nobiltà - proprio tutto, tutti i livelli dell'eloquio contemporaneo -, specialmente i «mezzi di trasporto» erano qualcosa che nessuno poteva pensare di scimmiettare. Per molti aspetti Dostoevskij fu il primo tra i nostri scrittori a fidarsi dell'intuizione del linguaggio più che della propria - e più che dei precetti contenuti nel suo sistema di fede o nella sua filosofia personale. E il linguaggio lo ripagò a cento doppi. Spesso le proposizioni subordinate del russo portavano Dostoevskij molto più lontano di quanto le sue originarie intenzioni o intuizioni gli avrebbero permesso di spingersi. In altre parole, il suo atteggiamento davanti al linguaggio non era tanto quello di un romanziere quanto quello di un poeta - o di un profeta biblico che dai suoi ascoltatori esige non l'imitazione ma la conversione. Da quel metafisico nato che era, sapeva istintivamente che per scandagliare l'infinito, quello ecclesiastico o quello della psiche umana, non c'era strumento che scendesse più a fondo della sua lingua materna, con tutte le sue sottili inflessioni e la sua sintassi elicoidale. Era, quella di Dostoevskij, un'arte tutt'altro che mimetica: non si proponeva di imitare la realtà; creava o, meglio ancora, cercava una realtà. Navigando su questo suo vettore, Dostoevskij usciva dalle rotte dell'ortodossia (anzi, in verità, di

qualsiasi fede). Semplicemente, egli sentiva che l'arte non è un'imitazione della vita, non racconta la vita, non foss'altro perché la vita non racconta la vita. Per Dostoevskij, l'arte, come la vita, si occupa dello scopo per cui l'uomo esiste. Al pari delle parabole bibliche, i suoi romanzi sono veicoli per ottenere la risposta, non già opere d'arte che abbiano in sé la propria meta .

Vi sono, a voler semplificare, due tipi di uomini e, parallelamente, due tipi di scrittori. La prima categoria, senza dubbio la maggioranza, ritiene che la vita sia la sola e unica realtà disponibile. Una persona di questo tipo, se diventa scrittore, riprodurrà questa realtà nei suoi più minuti particolari: vi darà una conversazione in una camera da letto, una scena di battaglia, il tessuto di una tappezzeria, odori e rumori, con una precisione tale da rivaleggiare con i vostri sensi e con le lenti della vostra macchina fotografica, da rivaleggiare forse con la realtà stessa. Quando si chiude un suo libro, è come se fosse finito un film: le luci si accendono, e voi uscite in strada soddisfatti, pieni di ammirazione per il Technicolor e per la recitazione di questo o quel divo, di cui magari cercherete poi di imitare l'accento o il portamento. La seconda categoria, la minoranza, percepisce la propria vita, e la vita di chiunque altro, come una provetta per l'analisi di certe qualità umane, la cui resistenza alle sollecitazioni più estreme è determinante per accettare l'una o l'altra versione, quella ecclesiastica o quella antropologica, dell'apparizione della specie. Come scrittore, un uomo simile non sarà molto generoso di particolari; invece vi descriverà gli stati e i sussulti della psiche dei suoi personaggi con un tale accanimento che voi vi congratulerete di non averlo conosciuto di persona. Quando si chiude il libro, è come se ci si svegliasse con una faccia cambiata .

Ognuno, senza dubbio, deve decidere con la propria testa se andare col primo gruppo o col secondo; e la narrativa russa

corse evidentemente ad aggregarsi al primo, pungolata in questa direzione - non dimentichiamolo - dalla storia e da quel suo catafratto emissario che è il "Polizeistaat". E normalmente sarebbe ingiusto pronunciare giudizi su una scelta simile, fatta in circostanze simili, se non fosse per un certo numero di eccezioni, tra le quali la principale è costituita dalla carriera di Andrej Platonov. Ma prima di occuparci di lui, sarebbe solo opportuno sottolineare di nuovo che alla svolta del secolo la prosa russa si trovò veramente a un bivio, a una biforcazione, e che una di quelle due strade non fu presa. Troppe cose, presumibilmente, stavano avvenendo all'esterno perché si sprecasse quel famoso specchio di Stendhal per studiare le contorsioni della psiche individuale. Davanti alla nazione si aprivano immensi panorami storici, disseminati di cadaveri e cosparsi di trappole atroci, sui quali l'aria stessa diventava solida, da tanto erano fitti i gemiti della sofferenza onnipresente; e quei panorami esigevano un tocco epico, non già un interrogarsi insidioso - senza contare che quell'interrogarsi avrebbe potuto impedire di vedere l'epico spettacolo .

Se non altro, questa idea di un bivio, di una strada che non fu presa, può in qualche modo aiutare un lettore medio a fare una distinzione tra due grandi scrittori russi, a metterlo in allarme ogni volta che sente parlare dei «valori tradizionali» della letteratura russa dell'Ottocento. Il punto principale, comunque, è che la strada che non fu presa era quella che portava alla letteratura moderna, com'è dimostrato dall'influenza di Dostoevskij su ogni grande scrittore di questo secolo, a cominciare da Kafka. Fu presa la strada che doveva portare alla letteratura del realismo socialista. Per dirla diversamente e per ritornare alla Provvidenza, essa non riuscì a difendere tutti i suoi segreti in Occidente, dove subì qualche sconfitta, ma ebbe la meglio in Russia. Anche se le vie della Provvidenza restano così poco conosciute, abbiamo però un

motivo per supporre che la vittoria riportata in Russia non l'abbia del tutto appagata. Questo può spiegare - è una delle spiegazioni possibili - perché essa abbia donato alla letteratura russa uno scrittore come Andrej Platonov .

3 .

Se qui mi astengo dal dichiarare che Platonov è uno scrittore più grande di Joyce o Musil o Kafka, non è perché queste graduatorie sono di cattivo gusto o perché le traduzioni esistenti danno di Platonov appena una pallida immagine. Il difetto delle graduatorie letterarie non sta nel cattivo gusto (quando mai un ammiratore si è lasciato spaventare da cose del genere?), bensì in quel vago senso di gerarchia che è implicito in una simile nozione di superiorità. Quanto all'insufficienza delle traduzioni disponibili, non si può certo farne colpa ai traduttori: il colpevole, se mai, è lo stesso Platonov o, piuttosto, l'estremismo stilistico del suo linguaggio. Questo dato, insieme al carattere estremo del dilemma umano che occupava i pensieri di Platonov, induce ad astenersi da ogni giudizio gerarchico, visto che gli scrittori citati non ebbero in sorte né l'uno né l'altro estremo. Platonov appartiene sicuramente a questo girone della letteratura; ma a tali altezze non vi sono gerarchie .

Platonov nacque nel 1899 e morì nel 1951 di tubercolosi. Aveva contratto la malattia dal figlio, di cui era riuscito alla fine a ottenere la scarcerazione solo per vederselo morire tra le braccia. C'è una fotografia dello scrittore dalla quale un viso smunto, semplice come un paesaggio di campagna, vi guarda con infinita pazienza, quasi fosse pronto ad accettare di tutto. Laureato in ingegneria civile (per diversi anni lavorò a una serie di progetti d'irrigazione), Platonov cominciò a scrivere piuttosto presto, poco dopo i vent'anni, e cioè nel secondo

decennio di questo secolo. Combatté nella guerra civile, lavorò per vari giornali e, pur incontrando qualche resistenza prima di essere pubblicato, si conquistò una vasta considerazione negli Anni Trenta. Poi venne l'arresto del figlio sotto l'accusa di cospirazione antisovietica, poi vennero i primi segni dell'ostracismo ufficiale, poi venne la seconda guerra mondiale, durante la quale egli indossò la divisa per lavorare nel giornale dell'esercito. Dopo la guerra fu ridotto al silenzio: un suo racconto pubblicato nel 1946 spinse il più importante critico della «Literaturnaja Gazeta» a dedicargli un pogrom a tutta pagina; e fu la fine. Da allora Platonov dovette accontentarsi di qualche saltuario incarico anonimo, come quello di curare una raccolta di fiabe per bambini: niente altro. Ma l'aggravarsi della malattia non gli avrebbe permesso di fare molto di più. Lui, la moglie e una figlia tirarono avanti con lo stipendio che la moglie riceveva come redattrice; ogni tanto lui lavorava di notte come spazzino o come macchinista in un vicino teatro .

Non fu arrestato, sebbene l'attacco della «Literaturnaja Gazeta» indicasse chiaramente che i suoi giorni di scrittore erano contati. Ma erano contati in ogni caso. Il più alto tra i papaveri addetti alla gestione dell'Unione degli scrittori rifiutò addirittura di avallare le accuse della polizia segreta contro Platonov, sia perché ammirava l'uomo, nonostante tutto, sia perché ne conosceva le condizioni di salute. Spesso, nel riprendere conoscenza dopo una ricaduta, Platonov vedeva al suo capezzale un paio di uomini che non gli toglievano gli occhi di dosso: erano il "monitor" con cui i servizi di sicurezza seguivano il corso della malattia per stabilire se fosse il caso di darsi pensiero per quell'individuo e se fosse giustificata la pervicacia di quel funzionario dell'Unione degli scrittori. Così Platonov morì per cause naturali .

Tutte queste notizie, o quasi tutte, le troverete sicuramente in varie enciclopedie, prefazioni, postfazioni e dissertazioni

sull'opera di Platonov. Se si dovesse giudicare dalle circostanze di tempo e di luogo, la sua fu una vita normale, se non idillica. Ma se si guarda all'opera che Platonov ci ha lasciato, la sua vita fu un miracolo. Il fatto che l'autore del "Cantiere" e di "Tchevengur" abbia avuto il permesso di morire nel proprio letto può essere attribuito solamente a un intervento divino, anche se questo si manifestò sotto forma di qualche piccolo scrupolo sopravvissuto negli uomini preposti all'Unione degli scrittori. Un'altra spiegazione potrebbe essere che né l'uno né l'altro romanzo erano mai usciti dal cassetto, poiché entrambi dovevano essere, a giudizio di Platonov, "works in progress", abbandonati temporaneamente, quasi come "L'uomo senza qualità" di Musil. Ma anche le ragioni per cui furono temporaneamente abbandonati dovrebbero essere ascritte a un intervento divino .

"Tchevengur" occupa circa seicento pagine, "Il cantiere" arriva a centosessanta. Il primo ha per protagonista un uomo che, nel pieno della guerra civile, si mette in testa che forse il socialismo ha già avuto da qualche parte un'attuazione naturale, elementare; perciò monta in sella al suo cavallo, che risponde al nome di Rosa Luxemburg, e parte per scoprire se la sua idea è giusta o sbagliata. "Il cantiere" è ambientato negli anni della collettivizzazione, in uno scenario provinciale, dove per un bel po' di tempo tutta la popolazione è stata impegnata a scavare le fondamenta per la costruzione di un grandioso edificio, splendidamente illuminato, che si chiamerà «socialismo». Se questa sommaria descrizione, ingenua fino all'idiozia, può far pensare che siamo davanti a un altro scrittore satirico antisovietico, magari con una vena surrealista, la colpa va data all'autore della descrizione e alla necessità di dare una descrizione: l'importante è sapere che siamo fuori strada .

Si tratta infatti di due libri indescrivibili. La carica devastatrice che riversano sul loro tema supera di gran lunga

tutte le esigenze della critica sociale e dev'essere misurata in unità che hanno ben poco a che fare con la letteratura in quanto tale. I due libri non furono mai pubblicati nella Russia sovietica, né mai vi saranno pubblicati, perché arrivano quasi a infliggere al sistema ciò che il sistema ha inflitto ai suoi sudditi. Ci si domanda se saranno mai pubblicati in Russia perché il loro vero bersaglio, a parte il male sociale nella sua concretezza, è la natura del linguaggio che ha reso possibile quel male. Il dato fondamentale è che Andrej Platonov è uno scrittore millenarista, se non altro perché aggredisce il veicolo stesso della sensibilità millenaristica presente nella società russa: il linguaggio in se - o, per dirla in maniera più esplicita, l'escatologia rivoluzionaria radicata nel linguaggio .

Le radici del millenarismo russo non sono granché diverse, in sostanza, da quelle di altre nazioni. E' un fenomeno che nasce in questa o quella comunità religiosa dalla sensazione di un pericolo imminente (o anche, ma meno spesso, dalla presenza di un pericolo reale) e dal limitato alfabetismo della comunità. Le poche persone che sanno leggere e quelle ancor meno numerose che sanno scrivere finiscono quasi sempre col salire in cattedra per proporre, di regola, un'interpretazione alternativa delle Sacre Scritture. All'orizzonte mentale di ogni movimento millenaristico c'è sempre una versione di una Nuova Gerusalemme, la cui maggiore o minore prossimità è determinata dall'intensità del sentimento: si può arrivare alla Città di Dio purché sia abbastanza forte il fervore religioso col quale s'intraprende il viaggio. Le variazioni su questo tema comprendono anche una versione dell'apocalisse, varie ipotesi su un cambiamento di tutto l'ordine mondiale e l'idea - vaga ma proprio per questo tanto più seducente - di un'era nuova sotto tutti gli aspetti, nella cronologia come nella qualità della vita. (Naturalmente le trasgressioni commesse in nome della causa, cioè per arrivare alla Nuova Gerusalemme, sono giustificate senza difficoltà dalla bellezza della destinazione).

Quando un movimento simile si afferma, ne nasce una nuova fede. Se invece fallisce, può accadere, col passare del tempo e col diffondersi dell'alfabetismo, che degeneri in una serie di utopie per poi esaurirsi del tutto nelle secche della scienza politica e nelle pagine della fantascienza. Ci sono però diversi fattori che possono in un modo o nell'altro riattizzare le braci coperte di fuliggine: può trattarsi di un'oppressione troppo dura imposta alla popolazione, di un pericolo reale, specialmente di carattere militare, di un'epidemia dilagante o di un evento cronologico molto appariscente, come la fine di un millennio o l'inizio di un nuovo secolo .

Il semplice fatto che la capacità escatologica della specie è uguale dappertutto ci esime dall'addentrarci in troppi particolari sulle radici del millenarismo russo. Anche i suoi frutti non furono di qualità molto diversa, ma si fecero notare per la loro quantità e per gli effetti che questa quantità ebbe sul linguaggio dell'epoca in cui Platonov si trovò a vivere. Quando però parliamo di Platonov e della sua epoca dobbiamo tener presenti certe peculiarità del periodo che precedette immediatamente l'avvento di questa epoca, in Russia come altrove .

Il periodo - l'inizio del secolo - fu davvero peculiare per il suo clima di agitazione di massa, alimentato dall'incoerente simbolismo del quale questo non-evento cronologico - l'inizio del secolo - fu caricato da tutto un assortimento di conquiste tecnologiche e scientifiche, e in particolare dal diffondersi dei mezzi di comunicazione, che causava un salto qualitativo nell'autoconsapevolezza delle masse. Fu il periodo della grande attivizzazione politica: in Russia, prima che scoppiasse la Rivoluzione, c'erano più partiti politici di quanti ce ne siano oggi in America o in Gran Bretagna. Fu anche un periodo di grande fermento nella pubblicistica filosofica e in una fantascienza che suggeriva scenari utopici o alludeva a operazioni di ingegneria sociale. C'erano nell'aria attese e

profezie di un vasto cambiamento, di un rinnovamento generale, di una rifondazione del mondo. All'orizzonte c'era la cometa di Halley che minacciava di investire il pianeta; nei giornali, le notizie della sconfitta militare per mano della razza gialla; e in una società non democratica solo un passo divide uno zar da un messia o, magari, dall'Anticristo. Era un periodo - è il meno che si possa dire - che soffriva un tantino di isteria. Nessuna meraviglia, quindi, se la Rivoluzione, quando arrivò, fu scambiata da molti per ciò che avevano atteso. Platonov scrive nel linguaggio del «cambiamento qualitativo», nel linguaggio di una maggiore prossimità alla Nuova Gerusalemme: più esattamente, nel linguaggio degli edificatori del paradiso - o degli scavatori del paradiso, come avviene nel "Cantiere". Ora, l'idea del paradiso è la logica conclusione del pensiero umano, nel senso che esso, questo pensiero, non può andare più in là, giacché di là dal paradiso non c'è nient'altro, non avviene nient'altro. Si può dire tranquillamente, perciò, che il paradiso è la stazione finale, un "cul-de-sac"; è l'ultima visione dello spazio, la fine delle cose, la cima della montagna, la vetta dalla quale non si va in nessun luogo, se non nel Chronos puro; da qui l'introduzione del concetto di vita eterna. Altrettanto vale poi per l'inferno: almeno in senso strutturale questi due luoghi hanno moltissimo in comune .

Non c'è nulla che limiti l'esistenza nella stazione finale, e se si può pensare che anche là «le circostanze condizionano la coscienza» e generano una loro particolare psicologia, è soprattutto nel linguaggio che questa psicologia si esprime. In generale, sarà bene notare che la prima vittima di ogni discorso sull'utopia - auspicata o già raggiunta - è la grammatica: perché il linguaggio, incapace di stare al passo con questo tipo di pensiero, comincia a boccheggiare nel modo congiuntivo e tende a gravitare verso categorie e costruzioni che si collocano fuori del tempo. Di conseguenza, il terreno comincia a

mancare sotto i sostantivi, anche i più semplici, che a poco a poco rimangono avvolti in un'aura di arbitrarietà .

E' quello che succede continuamente nella prosa di Platonov. Di questo scrittore si può affermare che ogni sua frase spinge la lingua russa in un "cul-de-sac" semantico o, più precisamente, rivela una propensione per le vie senza uscita, una mentalità da vicolo cieco nella lingua stessa. Ciò che Platonov fa sulla pagina è, approssimativamente, questo: dà inizio a una frase in maniera così consueta che quasi si può prevedere il tenore del resto; ma ogni parola è qualificata da un epiteto o dall'intonazione o dalla sua posizione anomala nel contesto, così che alla fine il resto della frase vi dà non tanto un senso di sorpresa quanto il senso di esservi compromessi anticipando il tenore del discorso in generale e la collocazione di queste parole in particolare. Vi trovate in gabbia, sperduti e abbagliati per la prossimità con cui avvertite l'assenza di ogni significato nel fenomeno che questa o quella parola denota; e vi rendete conto di esservi cacciati in questo frangente per la vostra noncuranza verbale, per esservi troppo fidati del vostro orecchio e delle parole stesse. A leggere Platonov si ha il senso della spietata, implacabile assurdità insita nel linguaggio, si scopre che a ogni nuova enunciazione - da chiunque provenga - quell'assurdità si fa più profonda. E che non c'è modo di uscire da quel vicolo cieco se non ripiegando nel linguaggio stesso da cui si è partiti .

Forse questo tentativo di descrivere la tecnica di Platonov è troppo lambiccato; e non è neanche troppo esatto o esauriente (tutt'altro!). Per di più, forse, effetti di questo tipo si possono creare soltanto nella lingua russa, sebbene la presenza dell'assurdo nella grammatica sia indicativo non tanto di un particolare dramma linguistico quanto a proposito del genere umano nel suo insieme. Ho solo tentato di mettere in rilievo uno degli aspetti stilistici di Platonov, che poi non è neppure un aspetto strettamente stilistico. Semplicemente, egli aveva la

tendenza ad accompagnare le sue parole sino alla loro fine, sino alla loro logica - cioè assurda, cioè paralizzante - conclusione. In altri termini, Platonov riuscì, come nessun altro scrittore russo prima o dopo di lui, a rivelare un elemento autodistruttivo, escatologico, che è implicito nel linguaggio stesso; e questo elemento, a sua volta, ebbe un'importanza estremamente rivelatrice per l'escatologia rivoluzionaria che la storia gli aveva fornito come tema .

Se si guarda a caso una pagina qualsiasi di questo scrittore come la guarderebbe un lettore miope, estraniato, si ha la sensazione di posare gli occhi su una tavoletta cuneiforme: tanto è gremita di quei vicoli ciechi semantici. Oppure le sue pagine fanno pensare a un grande emporio in cui tutti gli articoli di abbigliamento siano rivoltati come guanti. Con questo non si vuol dire assolutamente che Platonov fosse nemico di questa particolare utopia, di questo socialismo, del regime, della collettivizzazione, eccetera; niente affatto. E' solo che le sue operazioni sul linguaggio andavano ben oltre la cornice di quella specifica utopia. Ma questo, del resto, è ciò che ogni linguaggio fa inevitabilmente: va oltre la storia. Comunque, quello che è interessante nello stile di Platonov è che egli ha l'aria di essersi assoggettato deliberatamente e totalmente al vocabolario della propria utopia - con tutto il relativo bagaglio di goffi neologismi, abbreviazioni, acronimi, burocratese, parole d'ordine, imperativi di stampo militaresco e simili. A parte l'istinto dello scrittore, la buona volontà - per non dire l'abbandono - con cui egli si apriva al nuovo modo di parlare sta a indicare, si direbbe, che condivideva in parte la fiducia nelle promesse di cui la nuova società era così generosa.

Sarebbe errato, oltre che inutile, cercare di scindere Platonov dalla sua epoca: a questo avrebbe provveduto comunque il linguaggio, se non altro perché le epoche sono «finite». In un certo senso, si può vedere in questo scrittore

un'incarnazione del linguaggio che occupa provvisoriamente una certa porzione di tempo e riferisce dal di dentro. L'essenza del messaggio di Platonov è: IL LINGUAGGIO E' UN CONGEGNO MILLENARISTICO, LA STORIA NO; e potrebbe essere, venendo da lui, un messaggio appropriato. Certo, a voler scavare nella genealogia dello stile di Platonov, sarebbe inevitabile accennare agli «intrecci di parole» che per secoli hanno caratterizzato l'agiografia russa, a Nikolaj Leskov con la sua tendenza a una narrativa fortemente personalizzata (il cosiddetto «"skaz"», che è un «dipanare la matassa», il favoleggiare, il racconto orale), alla vena satirico-epica di Gogol', a Dostoevskij con la sua febbrile, soffocante, inarrestabile conglomeratione di eloi. Nel caso di Platonov, però, non sono in gioco linee di successione o tradizione proprie della letteratura russa, bensì la tendenza dello scrittore ad affidarsi all'essenza sintetizzatrice (o, più esattamente, sovra-analitica) della stessa lingua russa, una matrice che condiziona - a volte attraverso allusioni puramente fonetiche - l'affiorare di concetti totalmente privi di qualsiasi contenuto reale. Lo strumento principale di Platonov era l'inversione; e poiché egli scriveva in una lingua radicalmente invertita, di un'estrema duttilità, poteva mettere un segno di «uguale» tra «linguaggio» e «inversione». Se chiamiamo «versione» l'ordine normale delle parole, nella prosa di Platonov la «versione» fu ridotta a funzioni sempre più ancillari .

Per tornare ancora all'esempio di Dostoevskij, questo modo di trattare la lingua si addiceva a un poeta più che a un romanziere. E infatti Platonov, come Dostoevskij, si cimentò nella poesia. Ma se Dostoevskij, per la poesia che il capitano Lebjadkin dedica allo scarafaggio nei "Demoni", può essere considerato il primo scrittore dell'assurdo, i versi di Platonov non basterebbero certo ad assicurargli una nicchia in qualche pantheon. D'altra parte, scene come quella del "Cantiere" in cui il garzone di un fabbro di campagna mette in atto la

collettivizzazione e si dimostra politicamente più ortodosso del suo padrone, collocano anche Platonov in una sfera che non è propriamente quella del romanziere. Certo, si potrebbe dire che egli è stato il primo scrittore russo veramente surrealista, ma il suo surrealismo non era una categoria letteraria legata nella nostra mente a una visione individualistica del mondo, bensì il prodotto di una follia filosofica, il prodotto di una psicologia da vicolo cieco diffusa su una scala di massa. Platonov non era un individualista, era tutto il contrario: la sua coscienza era condizionata - per parafrasare Marx - proprio dalla scala di massa e dal carattere insieme impersonale e spersonalizzante di ciò che stava accadendo. I suoi romanzi non raffigurano un eroe su un certo sfondo, ma piuttosto quello sfondo stesso nell'atto di divorare un eroe. Ed ecco perché il surrealismo di Platonov, a sua volta, è impersonale, folclorico e, in una certa misura, affine alla mitologia antica - se non a qualsiasi mitologia - che dovrebbe essere considerata, a buon diritto, la forma classica del surrealismo .

A esprimere la filosofia dell'assurdo, nelle opere di Platonov, non sono gli individualisti egocentrici ai quali l'Onnipotente e la tradizione letteraria conferiscono automaticamente una sensibilità predisposta ai germi della crisi, bensì le masse tradizionalmente inanimate; e si deve all'imponente consistenza numerica dei suoi portatori se questa filosofia diventa tanto più convincente e così insopportabile nella sua dimensione. A differenza di Kafka, Joyce e, aggiungiamo, Beckett, i quali narrano le tragedie del tutto naturali dei loro "alter ego", Platonov parla di una nazione che in un certo senso è caduta vittima della sua stessa lingua; o, per essere più esatti, racconta una storia che ha per protagonista proprio questa lingua, la quale si rivela capace di generare un mondo fittizio e finisce poi col restarne prigioniero per una sorta di assuefazione grammaticale .

Per tutte queste ragioni Platonov sembra sfuggire a ogni tentativo di traduzione, ed è un bene, da un lato, che sia così: un bene per la lingua in cui non può essere tradotto. Il "corpus" dell'opera di Platonov è peraltro assai cospicuo e relativamente eterogeneo. "Tchevengur" e "Il cantiere" furono scritti rispettivamente verso la fine degli Anni Venti e all'inizio dei Trenta, ma da allora Platonov rimase attivo per un periodo abbastanza lungo. In questo senso la sua carriera può ricordare, alla rovescia, quella di Joyce: per lui il "Ritratto dell'artista da giovane" e "Gente di Dublino" vennero dopo "La veglia di Finnegan" e "Ulisse". (E già che abbiamo parlato di traduzioni mette conto di ricordare che a un certo punto, sul finire degli Anni Trenta, un racconto di Platonov fu pubblicato negli Stati Uniti suscitando l'entusiasmo di Hemingway. L'impresa, dunque, non è del tutto disperata, anche se quel racconto - credo che fosse "Il terzo figlio" - apparteneva a un Platonov di terz'ordine).

Come ogni creatura vivente, uno scrittore è un universo a sé, ma a una potenza più elevata. Le cose che lo separano dai suoi colleghi sono più di quelle che lo avvicinano. Parlare della sua genealogia, tentare di inserirlo in questa o quella tradizione letteraria significa, in sostanza, muoversi in una direzione esattamente opposta a quella nella quale lui si muoveva. In generale, questa tentazione di vedere una letteratura come un tutto coerente è sempre più forte quando si guardano le cose troppo dall'esterno. In questo senso, forse, la critica letteraria somiglia davvero all'astronomia; ci si domanda, però, se questa somiglianza sia poi lusinghiera.

Se mai c'è una tradizione nella letteratura russa, Platonov rappresenta una deviazione radicale. Io, almeno, non vedo né i suoi predecessori, se si eccettuano forse certe pagine della "Vita dell'arciprete Avvakum", né i suoi successori. C'è intorno a quest'uomo un senso di tremenda autonomia, e per quanto possa piacermi l'idea di collegarlo a Dostoevskij, col quale

forse ha più in comune che con qualsiasi altro autore russo, preferisco astenermi: non servirebbe a chiarire alcunché. Certo, non si può assolutamente fare a meno di sottolineare che "Tchevengur" e "Il cantiere" si possono entrambi considerare, almeno per il tema, un seguito dei "Demoni", poiché rappresentano l'avverarsi della profezia di Dostoevskij. Ma a questo avverarsi ha provveduto la storia, la realtà; non è stata la congettura di uno scrittore. Se è per questo, si può anche cogliere in "Tchevengur" - col suo personaggio centrale che percorre le campagne alla ricerca di un socialismo spontaneo e organico, e che rivolge i suoi lunghi soliloqui a un cavallo chiamato Rosa Luxemburg - un'eco del "Don Chisciotte" o delle "Anime morte". Ma anche questi echi non rivelano alcunché - se non la vastità del deserto in cui si leva la "vox clamantis" .

Platonov si reggeva da sé, e splendidamente. La sua autonomia è l'autonomia di un metafisico idiosincratico, di un materialista, in sostanza, che cerca di abbracciare tutto l'universo con spirito indipendente, dall'alto - o dal basso - di un osservatorio costituito da una fangosa cittadina di provincia, sperduta come una virgola nel libro infinito di uno sterminato continente. Le sue pagine sono gremite di una moltitudine comprendente soprattutto oscuri insegnanti, ingegneri, meccanici, i quali, in luoghi dimenticati da Dio, coltivano le loro grandiose idee rudimentali sull'ordine da dare al mondo, idee che sono tanto stupefacenti e fantastiche quanto l'isolamento in cui essi vivono .

Mi sono dilungato su Platonov in parte perché non è molto conosciuto dal pubblico occidentale, ma principalmente per insinuare il sospetto che il piano mentale, il piano di osservazione su cui opera la prosa russa contemporanea è alquanto diverso dall'idea elementare che se ne ha di solito in Occidente. L'uniformità dell'ordine sociale non garantisce l'uniformità dell'attività mentale: l'estetica di un individuo non

si arrende mai del tutto alla tragedia personale o nazionale, così come non si arrende all'una o all'altra versione della felicità. Se c'è una tradizione nella prosa russa, è una tradizione di ricerca: ricerca di un pensiero più alto, di un'analisi più esauriente della condizione umana, di risorse nuove e migliori a cui attingere per resistere all'assedio della realtà. Ma la prosa russa, in tutto questo, non si discosta di molto dai vettori di altre letterature occidentali e orientali: fa parte anch'essa della cultura nata dalla civiltà cristiana, e non è neppure la parte migliore o la più stravagante. Giudicarla diversamente comporta un razzismo alla rovescia, significa dar pacche sulla spalla al parente povero ma onesto; ed è un andazzo che dovrebbe finire: se non altro perché questo atteggiamento favorisce la sciatteria delle traduzioni .

4.

L'aspetto forse più inquietante di Platonov è che la qualità della sua opera rende difficile impegnarsi in un discorso serio sui suoi contemporanei e sugli scrittori venuti dopo di lui. Questa circostanza potrebbe addirittura essere addotta dai «poteri che esistono» come un buon motivo per giustificare la soppressione di "Tchevengur" e del "Cantiere". Non a caso, proprio la soppressione di questi due libri, facendone ignorare l'esistenza, ha permesso a una folta schiera di scrittori - contemporanei di Platonov o nostri - di andare avanti con la loro produzione. Vi sono crimini che non si possono perdonare senza commettere un altro crimine, e qui ci troviamo davanti a uno di essi. La soppressione dei due romanzi di Platonov non solo ha riportato indietro tutta la letteratura di una cinquantina d'anni, ma ha ritardato nella stessa misura l'evoluzione della psiche nazionale. Bruciare i libri, in fondo, è semplicemente un gesto; non pubblicarli è una falsificazione del tempo. Ma

questo, alla fine, è esattamente lo scopo del sistema: promulgare la propria versione del futuro .

Adesso questo futuro è arrivato, e sebbene non sia propriamente quello sul quale il sistema scommetteva, per la prosa russa in particolare è di gran lunga inferiore a quello che sarebbe dovuto essere. Sarà buona prosa, d'accordo, ma in termini stilistici e filosofici è assai meno intraprendente rispetto alla prosa degli Anni Venti e Trenta. E' tanto conservatrice, anzi, da autorizzare i soliti discorsi sulle «tradizioni della prosa russa», ma sa in che secolo vive. Per avere le ultime novità in proposito, per aggiornarsi sul secolo in cui vive, deve ricorrere, ahimè, a scrittori stranieri che per la maggior parte si trovano ancora a poter offrire meno dello stesso Platonov. Negli Anni Sessanta i migliori scrittori moderni russi prendevano l'imbeccata da Hemingway, Heinrich Böll, Salinger e, in misura minore, da Camus e Sartre. Gli Anni Settanta furono il decennio di Nabokov, il quale sta a Platonov come un funambolo sta a uno scalatore del Chomolungma. I Sessanta videro anche la pubblicazione in Russia di una prima scelta di scritti di Kafka, e fu un grande evento. Poi uscì Borges, e all'orizzonte si annuncia la traduzione russa del grande capolavoro di Musil .

Ci sono moltissimi altri autori stranieri, di statura inferiore, da Cortázar a Iris Murdoch, che oggi, in un modo o nell'altro, impartiscono una lezione di modernità agli scrittori russi; ma tra questi ultimi, come è stato già detto, solamente i migliori sono disposti a imparare la lezione. Quelli che davvero la imparano nel modo giusto sono i lettori, e oggi un lettore russo medio è molto più avveduto di un promettente scrittore russo. E poi, nel caso dei migliori, il guaio è che sono scrittori in cui predomina la vena satirica: così, fin dall'inizio, si trovano a fare i conti con ostacoli di tale grandezza che, una volta imparata la lezione, possono farne tesoro solo con molta prudenza. A parte questo, nell'ultimo decennio è andata

crescendo in Russia una tendenza vigorosa, ma spesso sgradevole, all'autocompiacimento nazionalistico, e non pochi scrittori, consciamente o involontariamente, si rifanno appunto a questa tendenza, che non di rado ha il pregio di affermare l'identità nazionale di contro all'incombere massiccio e spersonalizzante dello Stato. Un'aspirazione del genere, per quanto naturale e lodevole, comporta per la letteratura una ritirata stilistica ed estetica: significa indietreggiare senza neanche far esplodere qualche carica distruttiva, rinserrarsi in una narcisistica autocommiserazione per aver soffocato in sé la propria capacità metafisica. Qui, ovviamente, mi riferisco alla «prosa contadina», la quale, ansiosa come Anteo di tenere i piedi per terra, si è spinta un po' troppo oltre e ha finito col mettere le radici .

Né per l'invenzione né per la visione generale del mondo la prosa russa di oggi offre qualcosa che sia qualitativamente nuovo. La sua percezione più profonda, finora, è che il mondo è radicalmente il regno del male e che di questo male lo Stato è solo lo strumento cieco, se non necessariamente ottuso. La sua trovata più "avant-garde" è il monologo interiore, la sua ambizione più ardente è quella di superare il veto alla stampa di scritti erotici e di parole oscene: non già, ahimè, in nome della libertà di stampa, bensì per promuovere la causa del realismo. Totalmente fondamentalista nei suoi valori, questa prosa usa accorgimenti stilistici che hanno la loro principale attrazione in un solido "déjà-vu". In breve, e in parole povere, siamo ancora ai modelli classici. Ma qui sta il guaio .

Questo concetto dei modelli classici sottintende l'idea che l'uomo sia la misura di tutte le cose. Legarli a un particolare passato storico - all'epoca vittoriana, poniamo - significa ignorare e liquidare l'evoluzione psicologica della specie. Per non dire di peggio, è come credere che un uomo del Seicento sentisse gli stimoli della fame più del suo simile moderno. Così, battendo ancora sul vecchio tasto dei valori tradizionali

della narrativa russa, sul suo «severo spirito ortodosso» e tutto il resto, la corporazione dei critici ci invita a giudicare questa narrativa secondo criteri che in realtà, più che classici, sono criteri di ieri. Un'opera d'arte è sempre un prodotto del suo tempo, e dovrebbe essere giudicata con i criteri di questo tempo, quanto meno con i criteri del suo secolo (specialmente se questo secolo sta per finire). Proprio perché la Russia ha prodotto nell'Ottocento una prosa così grande, non occorre un'attrezzatura speciale per valutare la sua narrativa contemporanea .

Come in qualsiasi altro campo, anche nella prosa il Novecento ha assistito a una marea di avvenimenti. A quanto sembra, ciò che il nostro secolo ha finito con l'apprezzare soprattutto, a parte la pura capacità di raccontare, che resta sempre in auge, è l'invenzione stilistica in quanto tale, la strategia strutturale: montaggio, varietà di angolazioni e così via. In altre parole, ha finito con l'apprezzare un certo dispiegamento di autocoscienza che si manifesta nel modo in cui il narratore prende le distanze dal narrato. Questo, in fondo, è l'atteggiamento stesso del tempo nei confronti dell'esistenza. Nell'arte, ancora in altre parole, il nostro secolo ("alias" il tempo) ha finito con l'apprezzare se stesso, il riflesso della sua propria fisionomia: frammentazione, incoerenza, assenza di contenuto, una visione sfumata oppure a volo d'uccello della condizione umana, della sofferenza, dell'etica, dell'arte stessa. In mancanza di un termine migliore, il compendio di questi elementi è comunemente chiamato «modernità»; ed è proprio questo a brillare per la sua assenza nella narrativa russa contemporanea, edita o clandestina .

Si può dire, per sommi capi, che questa narrativa resta abbarbicata a uno stile ampio, effusivo, convenzionale, ponendo l'accento su un personaggio centrale e sul suo "iter", seguendo le linee di una tecnica da "Bildungsroman" e sperando - non senza buone ragioni - di riuscire a ottenere,

attraverso la riproduzione della realtà nei suoi minuti particolari, un effetto sufficientemente surrealistico o assurdeggiante. Sono speranze che poggiano, senza dubbio, su solide basi: basta pensare a quella che è la realtà del Paese; eppure, stranamente, si scopre che tutto questo non è ancora sufficiente. A frustrare queste speranze è per l'appunto la convenzionalità stilistica dei mezzi di raffigurazione, che si rifanno ancora all'atmosfera psicologica delle loro nobili origini, cioè all'Ottocento, cioè all'irrealtà .

C'è stato un momento particolare, come si può vedere in "Divisione Cancro" di Solgenicyn, nel quale la prosa russa, e con essa lo scrittore stesso, era ormai a un passo - sarebbero bastati due o tre paragrafi in più - da uno «sfondamento» decisivo. In un capitolo Solgenicyn descrive la dura trafila quotidiana di una donna medico. La piattezza e monotonia della descrizione si accorda perfettamente alla lista delle varie incombenze, addirittura epiche nel loro protrarsi e nella loro idiozia, ma questa lista è troppo lunga perché si possa riportarla conservando un tono spassionato: il lettore si aspetta un'esplosione: tutto è troppo insostenibile. E invece l'autore si ferma proprio qui. Se avesse continuato, dedicando altri due o tre paragrafi a questa sproporzione - di tono e di contenuto -, avremmo potuto avere una letteratura nuova; saremmo probabilmente arrivati a un assurdo reale, generato non dallo sforzo stilistico di uno scrittore ma dalla realtà stessa delle cose .

E allora, perché Solgenicyn si è fermato? Perché non ha aggiunto quei due o tre paragrafi? Non sentiva di essere su una soglia? Forse l'ha sentito, sebbene io ne dubiti. Il fatto è che non aveva materiale con cui riempire quei due paragrafi in più, non aveva altre incombenze da elencare. Viene spontaneo domandarsi: perché non le ha inventate? La risposta è nobile e triste allo stesso tempo: perché Solgenicyn è un realista, e inventare sarebbe per lui un tradimento: verso i fatti e verso la

sua natura di scrittore. Da realista, aveva in sé un patrimonio di istinti diversi da quelli che ci invitano a ritoccare le cose quando davanti a noi vediamo aprirsi un varco. Per questo io dubito che Solgenicyn sentisse di essere su una soglia: semplicemente, non poteva avvertire la presenza di un varco, non era tanto distaccato dalla realtà da poterlo vedere. Così il capitolo finisce su una nota moraleggiante, tipo «guarda in che mondo viviamo». Mi ricordo di averlo letto quasi con un tremito nelle dita: «Ci siamo, ci siamo, adesso succede». E non successe .

Questo episodio di "Divisione Cancro" è tanto più sintomatico in quanto Solgenicyn appartiene alla categoria degli scrittori pubblicati e, insieme, a quella degli scrittori clandestini. Tra le molte altre cose che le due categorie hanno in comune vi sono i loro difetti. Uno scrittore clandestino, se non si è buttato completamente dalla parte dello sperimentalismo, si distingue dai suoi colleghi dell'"establishment" principalmente per il tema che tratta, assai meno per il suo stile. D'altra parte, uno sperimentalista tende a trasfondere nella sua sperimentazione un autentico spirito di vendetta: non avendo nessuna prospettiva di essere pubblicato, si affretta di solito a sbarazzarsi di tutte le preoccupazioni didattiche, il che alla fine gli fa perdere anche il suo sparuto pubblico di iniziati. Spesso la sua unica consolazione è la bottiglia, la sua unica speranza quella di essere paragonato a Uwe Johnson da qualche studioso che scrive in una rivista della Germania occidentale. In parte perché la sua opera è assolutamente in traducibile, in parte perché di solito lui stesso lavora alle dipendenze di un istituto che conduce ricerche scientifiche segrete con applicazioni militari, l'idea di emigrare non lo sfiora nemmeno. Per cui, alla fine, rinuncia alle sue velleità artistiche .

Così vanno le cose in Russia, perché qui proprio non esiste quel territorio intermedio che in Paesi con un migliore sistema

politico è rivendicato da scrittori come Michel Butor, Leonardo Sciascia, Günther Grass o Walker Percy. E' una situazione aut-aut in cui non serve neanche pubblicare all'estero, se non altro perché questo va sempre a detrimento del benessere fisico dell'autore. Per produrre un'opera durevole occorre, in queste circostanze, una dose di integrità personale che si trova più spesso negli eroi tragici che negli autori delle relative tragedie. Non c'è dubbio che in questi frangenti la prosa se la cava meno bene di altre forme d'arte, non solo perché comporta un processo creativo di natura più rigida, ma anche perché, a causa del suo carattere didattico, è tenuta d'occhio da guardiani molto attenti. Nel momento in cui il guardiano della prosa non riesce più a star dietro all'autore, su quelle povere pagine cala il sipario; e d'altra parte tutti gli sforzi fatti perché quelle pagine risultino accessibili al guardiano le riducono a un livello - letteralmente - pecoresco. Quanto a scrivere «per il cassetto», «per la soffitta», come fa ogni tanto uno scrittore dell'"establishment" per alleggerirsi la coscienza, neanche questa operazione può servirgli per una terapia stilistica: lo si è visto durante l'ultimo decennio, quando quasi tutte le soffitte sono state ripulite e la prosa che custodivano è stata pubblicata in Occidente .

Un grande scrittore è qualcuno che prolunga la prospettiva della sensibilità umana, che mostra un varco, una strada da seguire, a chi non vede vie d'uscita. Dopo Platonov, gli scrittori con cui la prosa russa si è avvicinata di più a questo modello sono stati Nadežda Mandel'shtam, con le sue memorie, e, in misura leggermente inferiore, Aleksandr Solženicyn, con i suoi romanzi e la sua prosa documentaria. Se mi permetto di collocare questo grande uomo al secondo posto, è in buona parte per la sua palese incapacità di scorgere, dietro il più crudele sistema politico di tutta la storia del cristianesimo, il fallimento umano, se non il fallimento della stessa dottrina religiosa (e questo valga per il severo spirito

dell'ortodossia!). Date le proporzioni dell'incubo storico che Solgenicyn descrive, questa incapacità è di per sé talmente vistosa da far sospettare un'interdipendenza tra il conservatorismo estetico e la resistenza alla nozione di un'intrinseca, radicale malvagità dell'uomo. A prescindere dalle ripercussioni stilistiche sulla scrittura, il rifiuto di accettare questa nozione si porta in grembo il possibile ripetersi di questo incubo in piena luce diurna - in qualsiasi momento .

A parte questi due nomi, per il momento la prosa russa ha ben poco da offrire a un uomo che non vede vie d'uscita. Ci sono alcune opere isolate che per la loro struggente onestà o eccentricità si avvicinano al capolavoro, ma che al nostro uomo possono dare solamente una catarsi momentanea o una parentesi comica. E' uno dei migliori servigi che la prosa possa rendere (anche se in ultima analisi favorisce la subordinazione dell'individuo allo "status quo"); ed è meglio se il pubblico dei lettori occidentali conosce i nomi di Jurij Dombrovskij, Vasilij Grossman, Venedikt Erofeev, Andrej Bitov, Vasilij Shukshin, Fazil Iskander, Jurij Miloslavskij, Evgenij Popov. Alcuni di loro hanno firmato solo uno o due libri, alcuni sono già morti; ma insieme con i - poco - più noti Sergej Dovlatov, Vladimir Voinovitch, Vladimir Maksimov, Andrej Sinjavskij, Vladimir Maramzin, Igor Efimov, Eduard Limonov, Vasilij Aksjonov, Sasha Sokolov, essi costituiscono una realtà con la quale dovrà fare i conti, presto o tardi, chiunque abbia interesse alla letteratura russa e alle cose russe .

Ognuno di questi uomini meriterebbe una discussione non meno lunga di quanto è ormai questa conferenza. Si dà il caso che alcuni siano miei amici e alcuni proprio no. Comprimerli tutti in una frase sola è come elencare le vittime di una sciagura aerea; ma proprio lì, del resto, è avvenuta una catastrofe: nell'aria, nel mondo delle idee. Alle opere migliori di questi scrittori si dovrebbe guardare come ai superstiti della

catastrofe. Se dovessi citare uno o due libri destinati a sopravvivere ai loro autori e ai lettori dell'attuale generazione, non esiterei a indicare "In buon russo" di Voinovitch e una qualsiasi scelta di racconti di Jurij Miloslavskij. Comunque, l'opera che a mio parere ha davanti a sé un avvenire davvero senza limiti è "Canguro" di Juz Aleshkovskij, che sarà presto pubblicato in inglese (Dio aiuti il traduttore!).

"Canguro" è un romanzo pervaso dell'ilarità più micidiale, più terrificante. Appartiene al «genere» satirico, benché alla fine non susciti né disgusto per il sistema né risate liberatrici, ma puro terrore metafisico. Questo effetto non è dovuto alla visione alquanto apocalittica che l'autore ha del mondo, ma piuttosto, e infinitamente di più, alla finezza del suo orecchio. Aleshkovskij, che gode di un'altissima considerazione in Russia come autore di canzoni (alcune fanno parte addirittura del folclore nazionale), tende l'orecchio al linguaggio come a un prodigio. L'eroe di "Canguro" è un borsaiolo la cui carriera abbraccia l'intera storia della Russia sovietica, e il romanzo è una favola epica sciorinata nel linguaggio più osceno, un linguaggio per il quale la definizione di "slang" o di "argot" sarebbe insufficiente. Quasi assolvesse alla stessa funzione che una filosofia privata o un certo numero di principi possono avere per un intellettuale, il linguaggio osceno sulle bocche delle masse serve da antidoto all'invadente e quasi sempre «positivo» monologo delle autorità. In "Canguro", come avviene più o meno nei discorsi quotidiani dei russi, la dose di questo antidoto va ben al di là delle necessità terapeutiche, tanto da accogliere in sé un altro universo. Se per la trama e la struttura il libro può ricordare in qualche modo "Il buon soldato Shvejk" o "Tristram Shandy", nell'impianto linguistico è assolutamente rabelaisiano. E' un monologo, molesto, maniacale, terribile, che s'impenna in cadenze degne dei versetti biblici. Per aggiungere un altro riferimento illustre, vien fatto di pensare a Geremia: un Geremia che ride. Per un

uomo che non vede vie d'uscita è già qualcosa. Ma ciò che induce ad apprezzare quest'opera particolarissima non è tanto la preoccupazione per quell'uomo anonimo ma onnipresente, quanto la spinta linguistica che ne sostiene tutte le pagine in una direzione così poco familiare alla prosa russa di oggi. Quest'opera va dove va il parlare popolare, ossia di là dalla finalità di un contenuto, di un'idea o di una convinzione: va verso la prossima frase, la prossima enunciazione: verso e dentro l'infinità del linguaggio. Il meno che si possa dire è che esula dal «genere» del romanzo ideologico, di qualsiasi colore, assorbendo in sé la condanna dell'ordine sociale ma traboccando ben al di là, come da una tazza troppo piccola per contenere il fiotto del linguaggio .

Qualcuno, a cominciare dagli scrittori citati sopra, potrà tacciare queste note di massimalismo e di parzialità; e molto probabilmente essi attribuiranno questi difetti al mestiere dell'autore. Altri ancora diranno che la visione complessiva è troppo schematica per essere vera. Verissimo: è schematica, angusta, superficiale. Nel migliore dei casi sarà ritenuta soggettiva o elitista. E sarebbe un verdetto abbastanza equo se non dovessimo ricordare sempre che l'arte non è un'attività democratica: nemmeno l'arte della prosa, che pure ha un'apparenza tale che chiunque può sentirsi autorizzato a praticarla e a giudicarla .

Il fatto è, però, che il principio democratico, così ben accetto in quasi tutte le sfere dell'impegno umano, non trova applicazione in almeno due di esse: nell'arte e nella scienza. In queste due sfere l'applicazione del principio democratico porta a stabilire un'uguaglianza tra capolavoro e pattume, tra scoperta e ignoranza. Opporsi a una tale equazione significa riconoscere alla prosa lo status di arte; ed è appunto questo riconoscimento che ci costringe a discriminare nel modo più crudele .

Piaccia o no, l'arte è un processo lineare. Per impedire a se stessa di indietreggiare, l'arte ricorre a un concetto, quello del cliché. La storia dell'arte è una storia che procede per addizioni e affinamenti, allungando la prospettiva della sensibilità umana, arricchendo o, più spesso, condensando i mezzi di espressione. Ogni nuova realtà psicologica o estetica introdotta nell'arte diventa subito vecchia per il prossimo utente. Uno scrittore che trascuri questa regola, enunciata da Hegel in modo un tantino diverso, condanna automaticamente la propria opera - nonostante il maggiore o minore entusiasmo con cui è accolta dai recensori e dal mercato - ad assumere lo status di robetta .

Ma se fosse in gioco soltanto il destino dell'opera, o del suo autore, non sarebbe un gran guaio. E non è un guaio neanche il fatto che l'offerta di robetta crei la domanda di robetta: tutto questo non rappresenta un pericolo per l'arte in quanto tale, che provvede sempre alla sopravvivenza dei propri figli, come fanno i poveri e come avviene nel regno animale. Il guaio, in una prosa che non è arte, è che questa prosa compromette la vita che vuol rappresentare, ed esercita una funzione riduttiva nello sviluppo dell'individuo. Questo tipo di prosa ci offre delle finalità là dove l'arte avrebbe offerto degli infiniti, lusinghe invece di sfide, consolazione invece di un verdetto. In breve, tradisce l'uomo consegnandolo ai suoi nemici metafisici o sociali, il cui nome in entrambi i casi è legione .

Per impietose che possano suonare queste parole, la condizione in cui si trova oggi la prosa russa è opera sua, della prosa stessa; il triste è che essa, per il fatto di essere quella che è, può solo perpetuare questa condizione. Tirare in ballo la politica è perciò un ossimoro, o piuttosto un circolo vizioso, perché la politica riempie il vuoto che proprio l'arte ha lasciato nella mente e nel cuore della gente. Non può non esserci qualche insegnamento per le altre letterature nella vicenda della prosa russa di questo secolo: perché se gli autori russi,

morto Platonov, scrivono come scrivono, essi sono sempre un po' più perdonabili di quei loro colleghi occidentali che, vivo Beckett, continuano a dilettersi di banalità .

1984

Note "Catastrofi nell'aria"

Nota 1. «Ognuno sia soggetto ai poteri superiori; poiché non vi è potere che non venga da Dio, e quelli che esistono sono disposti da Dio». "Lettera ai Romani", 13, 1 [Nota del Traduttore] .

SU «PRIMO SETTEMBRE 1939» DI W. H. AUDEN

[Questa lezione è stata tenuta durante un corso sulla poesia lirica moderna alla Writing Division della School of the Arts presso la Columbia University. Il testo è stato registrato e trascritto da due studentesse che hanno seguito il corso, Helen Handley e Ann Sherrill Pyne] .

1. La poesia che avete davanti comprende novantanove versi, e noi proveremo, tempo permettendo, a esaminarli uno per uno. Può sembrare, e anzi essere, un'operazione noiosa; ma così facendo abbiamo maggiori probabilità di apprendere qualcosa sul suo autore e sulla strategia di un componimento lirico in generale. Questa infatti, nonostante il tema, è una poesia lirica .

Poiché ogni opera d'arte, si tratti di una poesia o di una cupola, è logicamente un autoritratto dell'autore, non ci affaticheremo troppo a cercare di distinguere tra la persona dell'autore e l'eroe lirico di questa poesia. Di regola, simili distinzioni sono prive di qualsiasi senso, se non altro perché un eroe lirico è invariabilmente una proiezione dell'autore .

L'autore di questa poesia - come già sapete, essendovi stato raccomandato di studiarla a memoria - è un critico del suo secolo; ma è anche parte di questo secolo. Così la sua critica è quasi sempre anche un'autocritica, ed è questo a conferire alla sua voce, in questa poesia, uno specifico andamento lirico. Se

pensate che vi siano altre ricette per tentare con fortuna le vie della poesia, vi aspettano solo delusioni .

Esamineremo il contenuto linguistico di questa poesia, perché il vocabolario è ciò che distingue uno scrittore dall'altro. Faremo anche attenzione alle idee che il poeta espone e agli schemi metrici, poiché sono questi, con le rime, a imprimere a quelle un tono di inevitabilità. Una rima trasforma un'idea in legge; e ogni poesia è in un certo senso un codice linguistico .

Come alcuni di voi hanno osservato, c'è una forte dose di ironia in Auden, e segnatamente in questi versi. Spero che approfondiremo il nostro esame quanto basta perché vi rendiate conto che questa ironia, questo tocco leggero, è il segno di una grande, di una profonda disperazione, come del resto avviene spesso con l'ironia. In generale, spero che alla fine ciò che proverete per questi versi sarà lo stesso sentimento che li ha fatti nascere: un sentimento d'amore .

2. Questa poesia, il cui titolo, spero, si spiega da sé, fu scritta quando il suo autore si era da poco stabilito sui lidi americani. La sua partenza aveva causato non poco scalpore in Inghilterra, e il nostro poeta si sentì accusare di diserzione per avere abbandonato il suo Paese nell'ora del pericolo. Be', il pericolo venne, infatti, ma qualche tempo dopo che egli si era imbarcato per gli Stati Uniti. E poi, era proprio lui l'uomo che da quasi dieci anni continuava a lanciare allarmi per l'addensarsi di quel pericolo. Una proprietà dei pericoli, però, è che non c'è modo di stabilire il momento in cui arriveranno, per quanto chiaroveggenti si possa essere. E il grosso degli accusatori del nostro poeta era formato per l'appunto da coloro che non vedevano nessun pericolo all'orizzonte: la sinistra, la destra, i pacifisti, eccetera. Di più, la sua decisione di trasferirsi in America aveva ben poco a che fare con la politica

mondiale: le ragioni del trasferimento erano di natura piuttosto privata. Ne ripareremo un po' più avanti, spero. Ciò che conta, per il momento, è che allo scoppio della guerra il nostro poeta si trova su nuovi lidi e quindi nella condizione di rivolgersi ad almeno due categorie di ascoltatori: quelli inglesi e quelli che gli stanno di fronte. Vediamo che effetto ha questa circostanza sul suo modo di esprimersi. E allora, cominciamo.. .

"I sit in one of the dives On Fifty-second Street Uncertain and afraid As the clever hopes expire Of a low dishonest decade: Waves of anger and fear Circulate over the bright And darkened lands of the earth, Obsessing our private lives; The unmentionable odour of death Offends the September night" (1) .

Partiamo dai primi due versi: «I sit in one of the dives / On Fifty-second Street». Perché, secondo voi, la poesia comincia così? Perché, ad esempio, questa precisazione di «Fifty-second Street»? E fino a che punto è precisa? Be', è precisa in quanto Fifty-second Street indica un luogo che non può essere in Europa. Chiaro? D'accordo. E credo che Auden, qui, voglia assumere un po' la parte di un giornalista, di un corrispondente di guerra. Questo attacco, in effetti, si addice a una corrispondenza. E' quasi come se il poeta dicesse: «Il vostro inviato vi informa da...»; è un giornalista che informa i suoi compatrioti, laggiù in Inghilterra. E adesso viene qualcosa di molto interessante .

Prendete la parola «dive». Non è propriamente una parola inglese, d'accordo? Così come non lo è «Fifty-second Street». Per chi come Auden si mette nei panni di un giornalista, sono evidentemente parole di immediato richiamo: entrambe denotano qualcosa di esotico per il pubblico inglese. E questo può servirvi per un primo contatto con un aspetto di Auden sul quale vale la pena di soffermarsi: l'appropriazione dell'idioma americano, una fascinazione che non fu estranea, penso, al suo trasferimento negli Stati Uniti. Questa poesia venne scritta nel

1939, e nei cinque anni successivi i versi di Auden si costellarono letteralmente di americanismi. Si direbbe che per lui sia uno spasso inglobarli in un eloquio prevalentemente britannico, il cui tessuto - il tessuto del verso inglese in generale - si anima non poco grazie a vocaboli come «dives», «raw towns» e simili. E noi li vaglieremo a uno a uno, perché le parole e il loro suono sono importanti, per un poeta, più delle idee e delle convinzioni. Quando si tratta di una poesia, al principio c'è ancora la parola .

E al principio di questa particolare poesia c'è appunto questo «dive», ed è assai probabile che da questo «dive» derivi poi tutto il resto. E' una parola che sicuramente piace al poeta, se non altro perché non l'ha mai usata prima. Ma subito lo assale un dubbio: «Boh, laggiù in Inghilterra potrebbero pensare che sto prendendo delle abitudini plebee, che la mia lingua si sta imbarbando; che mi rigiro per la bocca, insomma, questi freschi bocconcini americani». Ed ecco, prima di tutto fa rimare «dives» con «lives», che è già un abbinamento abbastanza eloquente, oltre a ravvivare una vecchia rima; e poi provvede ad attenuare un po' la parola dicendo «one of the dives», così da ridurre l'esotismo di «dives» .

Nello stesso tempo, «one of the» accresce l'effetto degradante di trovarsi in una bettola, e questo effetto degradante si addice bene alla veste di giornalista assunta da Auden. Il poeta, infatti, vuole darsi una collocazione modesta, anzi piuttosto bassa: fisicamente bassa, il che significa "dentro" le cose, nel cuore delle cose. Basta questo ad accentuare il senso di verosimiglianza: un tipo che parla dal folto delle cose, chiunque sia, si fa ascoltare più facilmente. A rendere il tutto ancora più convincente viene poi «Fifty-second Street», perché non succede spesso che si usino i numeri in poesia. Con ogni probabilità il primo impulso suggeriva a Auden di dire semplicemente «I sit in one of the dives»; ma

poi ritenne che «dives» fosse linguisticamente troppo forte per il pubblico inglese e aggiunse «on Fifty-second Street», che alleggeriva un po' il tono, perché a quel tempo Fifty-second Street, tra la Fifth Avenue e la Sixth, era il centro universale del jazz. Da qui, tra l'altro, tutto il sincopato che echeggia nelle quasi-rime di questi trimetri .

Ricordate: è il secondo verso, non il primo, quello che indica da che parte va a parare una poesia dal punto di vista metrico. Lo stesso verso chiarisce a un lettore esperto anche l'identità dell'autore, dicendogli se è americano o inglese (il secondo verso di un americano, di solito, è piuttosto ardito: tende a violare col suo contenuto linguistico la musica prefigurata del metro; un inglese tende invece, di solito, a difendere la prevedibilità tonale del secondo verso facendo sentire la propria voce soltanto nel terzo o, più probabilmente, nel quarto verso. Provate a confrontare i tetrametri - o anche i pentametri - di Thomas Hardy con quelli di E.A. Robinson o, meglio ancora, di Robert Frost). Particolare più importante, però: il secondo verso è quello che introduce lo schema delle rime .

«On Fifty-second Street» assolve a tutte queste funzioni. Vi dice che avete davanti una poesia in trimetri, che l'autore fa del suo meglio per essere considerato uno del posto, che la rima sarà irregolare e probabilmente assonante (dopo «street» viene «afraid»), con una tendenza a prolungarsi nella strofa (infatti è «bright» a rimare veramente con «street» passando per «afraid» che riecheggia in «decade»). Per i lettori inglesi di Auden la poesia comincia sul serio proprio qui, con l'atmosfera divertente ma anche molto realistica che questo «Fifty-second Street» crea in maniera piuttosto inaspettata. Ma il nostro autore, ormai, non si rivolge soltanto agli inglesi: non più. E il bello è che questo "incipit" prende due piccioni in una volta, perché «dives» e «Fifty-second Street» informano i lettori americani che l'autore parla anche la loro lingua. E' una scelta

linguistica che non stupisce affatto se si tiene presente lo scopo immediato di questa poesia .

Una ventina d'anni dopo, in una poesia scritta in memoria di Louis MacNeice, Auden esprime il desiderio di «diventare, se possibile, un piccolo Goethe atlantico». E' un'ammissione quanto mai significativa, e qui la parola cruciale - ci si creda o no - non è Goethe, bensì «atlantico». Infatti, ciò che Auden aveva in mente fin dall'inizio della sua carriera poetica era la percezione che, la lingua in cui scriveva era una lingua transatlantica o, meglio ancora, imperiale: non nel senso del Raj britannico, ma nel senso che era stata la lingua a fare un impero. Perché non sono le forze politiche o quelle militari a tenere insieme gli imperi: sono le lingue. Prendiamo Roma, per esempio, o prendiamo, meglio ancora, la Grecia classica, che cominciò a disintegrarsi subito dopo la scomparsa fisica di Alessandro Magno (che morì anche molto giovane). A tenere insieme questi imperi per secoli, dopo il crollo dei loro centri politici, furono la "magna lingua Graeca" e il latino. Gli imperi sono, in primo luogo e soprattutto, entità culturali; ed è la lingua a fare da mastice, non le legioni. Così, se volete scrivere in inglese, dovete conoscerne tutte le varianti, da Fresno a Kuala Lumpur, per così dire. Altrimenti, l'importanza di ciò che dite può non superare di molto i confini della vostra piccola parrocchia: che è rispettabilissima, intendiamoci, e, quel che più conta, garantisce una comoda esistenza da «goccia d'acqua» (la famosa goccia che riflette l'universo intero). Tutto bene, benissimo. Ma voi avete tutte le probabilità di diventare cittadini della Grande Lingua Inglese .

Be', questa è demagogia, forse; ma non fa male a nessuno. Per ritornare a Auden, credo che le considerazioni di cui sopra abbiano avuto la loro parte, in un modo o nell'altro, nella sua decisione di lasciare l'Inghilterra. In patria godeva già di un'altissima reputazione, e presumibilmente era in vista per lui l'ingresso nell'"establishment" letterario: in una società

attentamente stratificata non c'è altro sbocco, infatti, e più in là non si può andare. Così si mise in viaggio, e la lingua gli allargò gli orizzonti. In ogni caso, per lui l'impero si estendeva non solo nello spazio ma anche nel tempo, e Auden attingeva da ogni fonte, da ogni livello ed epoca della lingua inglese. Naturalmente, un uomo così spesso accusato di andare a pescare nell'"Oxford English Dictionary" vocaboli vecchissimi, oscuri, datati, non poteva trascurare lo splendido safari che l'America gli offriva .

Comunque, «Fifty-second Street» squilla come un campanello su tutt'e due le sponde dell'Atlantico, ha un suono che basta a far drizzare le orecchie. All'inizio di ogni suo componimento un poeta deve dissipare quell'aria di arte e di artificio che fa velo al pubblico nel suo atteggiamento verso la poesia. Dev'essere convincente, elementare - come il pubblico stesso, presumibilmente. Deve parlare con una voce «pubblica», e tanto più se quello di cui si occupa è un tema pubblico .

«I sit in one of the dives / On Fifty-second Street» risponde a questi requisiti. Quella che udiamo qui e la voce piana, tranquilla di uno di noi, di un reporter che si rivolge a noi parlando nei nostri stessi toni. E proprio mentre ci prepariamo a sentirlo continuare in questo registro rassicurante, quando abbiamo appena riconosciuto questa voce «pubblica» e ci siamo abbandonati alla cullante regolarità dei suoi trimetri, il poeta ci fa piombare bruscamente in una sfera molto privata, quella di «Uncertain and afraid». Non è certo così che parlano i giornalisti; questa è la voce di un bambino atterrito, non quella di un reporter navigato che va in giro col suo inevitabile "trench". Che cosa denotano questi due aggettivi? Il dubbio. Ed è proprio qui che questa poesia - anzi, la poesia in generale, l'arte in generale - comincia per davvero: nel dubbio, o col dubbio. Di colpo è scomparsa la certezza di quella bettola in Fifty-second Street, e avete la sensazione che forse quella

certezza era ostentata nei primi due versi soprattutto perché il poeta era «incerto e spaventato» fin dall'inizio: perciò si aggrappava alla concretezza di quei dati topografici. Ma adesso i preliminari sono finiti, adesso si viene al sodo .

Nel nostro procedere da un verso all'altro non dobbiamo considerare soltanto il loro contenuto e la loro funzione nel disegno complessivo di una poesia, ma anche l'autonomia e la consistenza di ciascun verso: perché una poesia, per durare, dev'essere fatta di buoni mattoni. In questa luce, il primo verso è un tantino debole, se non altro perché il metro è ancora quasi sconosciuto (e il poeta lo sa). Ha il tono di un discorso naturale, ed è molto pacato, perfino umile a causa di ciò che descrive. Soprattutto, poi, non vi prepara al verso successivo: né dal punto di vista metrico né in termini di contenuto. Dopo «I sit in one of the dives» tutto è possibile: un pentametro, un esametro, una rima baciata, qualunque cosa. «On Fifty-second Street», quindi, ha un significato superiore a quello suggerito dal suo contenuto: infatti, blocca la poesia nel suo metro .

Grazie ai tre accenti di «On Fifty-second Street» il secondo verso diventa solido e dritto come la stessa Fifty-second Street. Sebbene lo star seduti «in una delle bettole» non contrasti con gli atteggiamenti poetici della tradizione, la sua novità e singolarità è piuttosto temporanea, come tutto quello che ha a che fare col pronome «io». «On Fifty-second Street», d'altra parte, ha un tono permanente, ha un'aria di stabilità, perché è impersonale e anche per via del numero. Il combinarsi di questi due aspetti, rafforzato dalla regolarità dell'accento, dà al lettore un senso di fiducia e legittima tutto quello che verrà poi, di qualunque cosa possa trattarsi .

Ecco perché «Uncertain and afraid» vi colpisce tanto di più con la sua assenza di qualsiasi elemento concreto: nessun sostantivo, nemmeno numeri; solamente due aggettivi, come due fontanelle di panico che vi sgorgano nelle viscere. Lo spostarsi del discorso dal pubblico al privato vi coglie di

sorpresa, e quelle vocali aperte, all'inizio delle due parole che da sole compongono il verso, vi lasciano senza fiato, soli contro la concreta stabilità del mondo, di un mondo la cui lunghezza non finisce in Fifty-second Street. La condizione cui allude questo verso non è, ovviamente, uno stato mentale. Il poeta tenta però di darsi una spiegazione razionale, non avendo nessuna voglia, presumibilmente, di scivolare in un abisso, in quel qualsiasi abisso che può attirare lo sguardo di un "déraciné" come lui. Questo verso potrebbe anche essere stato dettato a Auden dal senso della propria incongruità con l'ambiente circostante (dal senso, se volete, dell'incongruità della nostra carne con "qualsiasi" ambiente). Mi arrischierei anche a pensare che questa sensazione fosse sempre presente nel nostro poeta: a renderla più acuta erano semplicemente le sue circostanze personali o, come avviene per questa poesia, le circostanze storiche .

Auden ha dunque buoni motivi per tentare, brancolando, di dare una spiegazione razionale allo stato descritto dai due aggettivi. E tutto il resto della poesia si sviluppa da questo brancolare. Bene, vediamo che cosa succede: "As the clever hopes expire Of a low dishonest decade..." Tanto per cominciare, è una bella mazzata per una parte notevole dei lettori inglesi di Auden. «The clever hopes», «le astute speranze», implicano un mucchio di cose: il pacifismo, l'"appeasement", la Spagna, Monaco - tutti gli avvenimenti che facilitarono la marcia del fascismo in Europa, più o meno al modo che la marcia del comunismo in Europa, nel nostro tempo, è stata facilitata da altri avvenimenti: Ungheria, Cecoslovacchia, Afghanistan, Polonia. A proposito di Polonia, il primo settembre 1939, che ha dato il titolo alla nostra poesia, è il giorno in cui le truppe tedesche invasero la Polonia ed ebbe inizio la seconda guerra mondiale. (Be', un tantino di storia non può guastare, mi sembra). La guerra, dovete sapere, cominciò per via delle garanzie con cui la Gran Bretagna si era

impegnata a difendere l'indipendenza polacca. Fu il "casus belli". Adesso siamo nel 1981, e dov'è oggi, quarant'anni dopo, l'indipendenza polacca? Così, a rigore, in senso legale, quella guerra non servì a niente. Ma non divaghiamo... Comunque, quelle garanzie erano britanniche, e per Auden questo aggettivo significava ancora qualche cosa. Per non dire altro, poteva ancora sottintendere la casa, la patria; da qui la lucidità e l'asprezza del suo atteggiamento verso le «astute speranze» .

Non dimentichiamo che stiamo assistendo a un tentativo di placare il panico mediante la razionalizzazione. E il tentativo riuscirebbe se non fosse per l'espressione «astute speranze», che è una contraddizione in termini: non c'è più tempo per sperare se la speranza è astuta. L'unico aspetto positivo di questa espressione viene dalla stessa parola «speranza», poiché implica un futuro invariabilmente associato con un miglioramento. Il risultato finale di questo ossimoro è chiaramente satirico. Date le circostanze, però, la satira è quasi immorale da una parte e insufficiente dall'altra. Così l'autore abbassa il pugno con «Of a low dishonest decade», che abbraccia tutte le occasioni in cui, come abbiamo visto, si è ceduto alla forza brutta. Ma prima che ci addentriamo in questo verso, notate il tono epigrammatico di «dishonest decade»: tra «dishonest» e «decade», grazie agli accenti così simili e grazie all'identica consonante iniziale, c'è quasi una rima mentale. Be', forse questo è un eccesso di sottigliezza che può anche non giovare .

Perché, secondo voi, Auden parla di «low dishonest decade»? Be', in parte perché quel decennio era sceso davvero molto in basso - perché insieme alle apprensioni suscitate da Hitler cresceva parallelamente, soprattutto nell'Europa continentale, la teoria che in un modo o nell'altro tutto alla fine si sarebbe aggiustato. In fondo; tutte quelle nazioni tiravano avanti insieme da troppo tempo, e la carneficina della prima guerra mondiale era ancora troppo fresca nella loro memoria,

perché fosse concepibile l'ipotesi di un ennesimo ritorno all'antico sport. A molte di esse sarebbe sembrata tautologia pura. E' questo il tipo di mentalità che un bellissimo ingegno polacco, Stanislaw Jerzy Lec (di cui Auden adorava i "Pensieri spetinati"), ha descritto così bene in una sua osservazione: «Un eroe sopravvissuto a una tragedia non è un eroe tragico». Geniale, certo; ma il guaio è che spesso un eroe sopravvive a una tragedia solo per morire in un'altra. Da qui, in ogni caso, quelle «astute speranze» .

Aggiungendo «low dishonest decade», Auden dà l'impressione di volersi atteggiare a giudice. In generale, quando un sostantivo è accompagnato da più di un aggettivo, specialmente sulla carta, siamo presi da un vago sospetto. Di norma, chi ricorre a questo artificio lo fa per enfatizzare il discorso, senza però ignorare i rischi relativi. Già che ci siamo, approfittiamone per un piccolo commento parentetico: in una poesia dovrete cercare di ridurre al minimo il numero degli aggettivi. Così, se qualcuno tocca la vostra poesia con una bacchetta magica che fa sparire tutti gli aggettivi, la pagina resterà abbastanza nera grazie ai sostantivi, agli avverbi e ai verbi. Ricordate che i sostantivi sono i vostri migliori amici. E attenti a non far rimare tra loro le stesse parti del discorso. La rima tra sostantivi è ammessa, tra verbi è da evitare, tra aggettivi è tabù .

Nel 1939 Auden era abbastanza vecchio del mestiere per sapere di questa storia degli aggettivi plurimi, e nondimeno ecco che infila un aggettivo dopo l'altro, e per giunta due peggiorativi. Perché, secondo voi? Per rendere più esplicita la condanna di quel decennio? Ma «dishonest» sarebbe bastato senza aggiungervi «low», «basso». E poi, il moralismo virtuoso non era nel carattere di Auden, che del resto non poteva ignorare di far parte anche lui di quel decennio. Un uomo come lui non userebbe un epiteto negativo senza sentirci dentro qualcosa di autobiografico. In altre parole, quando avete

intenzione di usare un peggiorativo, cercate di riferirlo a voi stessi per sentire tutto il peso della parola. Diversamente, con la vostra critica non fate altro che espungere dal vostro sistema quello che ha di meno gradevole: come quasi tutte le autoterapie, è una cura poco efficace... No: io credo che il nostro poeta, usando due aggettivi di seguito, voglia conferire alla repulsione razionale una gravità fisica. Semplicemente, egli vuole imprimere su questo verso «un suggel ch'ogni uomo sganni», e questo suggello è rappresentato dal greve monosillabo «low». Qui il trimetro è usato alla maniera di un martello. Auden avrebbe potuto dire «sick» o «bad», «malato» o «malvagio»; ma «low» è più solido e inoltre rispecchia lo squallore della bettola. Qui non abbiamo a che fare solo con la topografia etica, ma anche con la concreta topografia urbana, giacché il poeta vuol tenere il tutto al livello della strada .

"Waves of anger and fear Circulate over the bright And darkened lands of the earth, Obsessing our private lives..." Le «onde» («waves») sono ovviamente quelle delle trasmissioni radiofoniche, sebbene la posizione della parola - subito dopo «dishonest decade» e all'inizio di una nuova frase - prometta una pausa di respiro, un cambiamento di tono; tanto che il lettore è portato lì per lì a intendere le «onde» in chiave romantica. Be', poiché una poesia è piantata nel mezzo della pagina con un'enormità di margini bianchi tutt'intorno, ogni sua parola, ogni virgola si porta addosso un enorme - cioè proporzionale all'abbondanza dello spazio inutilizzato - carico di allusioni e significati. Le parole sono semplicemente sovraccariche, soprattutto quelle all'inizio e alla fine del verso. Non è prosa. E' come un aeroplano in un cielo bianco, e ogni bullone conta, ogni ribattino ha una grande importanza. Ed ecco la ragione per la quale ci soffermiamo su ogni parola... Comunque, «anger and fear», «ira e paura», sono presumibilmente il succo di quelle trasmissioni, con le notizie riguardanti l'invasione tedesca della Polonia e la reazione del

mondo, compresa la dichiarazione di guerra alla Germania da parte della Gran Bretagna. Proprio il contrasto tra queste notizie e lo scenario americano potrebbe avere indotto il nostro poeta a mettersi nei panni di un giornalista. In ogni modo, è questa allusione alla stampa a suggerire la scelta del verbo «circulate» nel verso successivo; ma non è l'unica spiegazione.

Più direttamente, questo verbo nasce dalla parola «fear» che chiude il verso precedente, e non soltanto per il carattere ricorrente della «paura» ma per l'incoerenza che ad essa si associa. In «Waves of anger and fear» il registro è un po' troppo alto rispetto all'andamento piano, controllato, dei versi precedenti, e il poeta decide perciò di smorzare la propria voce con questo «circulate», un verbo tecnico o burocratico, comunque neutro. Così, grazie appunto a questo verbo tecnico e impersonale, può passare senza pericolo - cioè senza rischiare un tono di superficialità emotiva - a due epiteti carichi di allusioni, «bright and darkened», che descrivono la fisionomia reale e quella politica del globo .

In «onde d'ira e paura» è facile cogliere l'eco dello stato mentale del poeta, quello stato «incerto e spaventato» che condiziona poi anche il verso successivo, «Obsessing our private lives». In questo verso la parola chiave è ovviamente «obsessing», giacché, oltre a esprimere l'importanza delle notizie date dalla radio e dalle pagine dei giornali, introduce un senso di vergogna che percorre tutta la strofa e proietta la sua ombra sibilante («obsessing») sulle «nostre vite private» prima ancora che cogliamo il senso pieno delle parole. Così, la maschera del giornalista che parla a noi e di noi nasconde un moralista nauseato di sé; e «our private lives» diventa un eufemismo che copre qualcosa di indicibile; qualcosa che provoca gli ultimi due versi della strofa: "The unmentionable odour of death Offends the September night" .

Qui sentiamo ancora una volta l'accento britannico, qualcosa che sa di un salotto inglese: «unmentionable odour».

Il poeta, in un certo senso, ci dà due eufemismi l'uno dopo l'altro, un epiteto e un sostantivo, e ci sembra quasi di vedere un naso arricciato. Lo stesso vale per «offends». Eufemismo, in generale, vuol dire inerzia del terrore. A rendere doppiamente orrificanti questi versi è il mescolarsi della paura reale del poeta con una riguardosa circonlocuzione che scimmiotta la riluttanza del suo pubblico inglese a chiamare le cose col loro nome. Il disgusto che avvertite in questi due versi non è dovuto tanto all'«odore di morte» in sé e al fatto che sia così vicino alle nostre narici quanto alla peculiare sensibilità che una volta lo rendeva «innominabile» .

Nell'insieme, la più importante confessione di questa strofa, «incerto e spaventato», ha origine, più ancora che dallo scoppio della guerra, dalla sensibilità che ha reso inevitabile la guerra e di cui gli ultimi due versi cercano di ripetere il linguaggio e l'intonazione. Non commettete l'errore di considerarli una parodia: non è proprio il caso. Sono lì, questi versi, a fare la loro parte nella strategia dell'autore, il quale vuole mettere a fuoco tutti e tutto nella luce della colpa collettiva. Semplicemente, egli cerca di mostrare a quale risultato porti quel linguaggio civile, eufemistico, distaccato e tutto ciò che ad esso si associa: il risultato è la carneficina, l'odore della morte. Ma questa nota, a chiusura di una strofa, sarebbe naturalmente un po' troppo forte, e il poeta decide di concedervi un attimo di respiro: ecco, allora, quel «September night» .

E sebbene questa particolare «September night» sia andata un po' storta per tutto quello che le hanno fatto, resta pur sempre una notte di settembre ed evoca, in quanto tale, allusioni abbastanza accettabili. A questo punto il poeta - a parte il suo desiderio di essere storicamente esatto - si propone di preparare il terreno per la strofa successiva: non dobbiamo trascurare considerazioni di questo tipo. Così egli prepara una miscela di naturalismo e di alto lirismo che vi colpisce al cuore

e al plesso insieme. L'ultima cosa della strofa è comunque la voce del cuore, sia pure di un cuore ferito: «the September night». Non ne viene un grande sollievo, ma si sente che c'è ancora un angolo in cui rifugiarsi. Vediamo, dunque, dove ci porta il poeta dopo averci ricordato, con «September night», che quella che stiamo leggendo è una poesia .

3. La seconda strofa comincia con una sorpresa, ed è una sorpresa voluta, direi pedantesca: "Accurate scholarship can Unearth the whole offence From Luther until now..." (2) .

Certamente non vi aspettavate niente di simile, dopo «September night». Ma, vedete, Auden è il più imprevedibile dei poeti. In musica avrebbe un equivalente in Joseph Haydn. Con Auden non riuscite a prevedere il prossimo verso neanche quando il metro è il più convenzionale possibile. Ed è così che si fa... Comunque, perché pensate che qui attacchi con «Accurate scholarship»? Dovendo iniziare una nuova strofa, Auden si preoccupa e si propone di cambiare subito il registro per sfuggire alla monotonia che la ripetizione del disegno strutturale comporterebbe. In secondo luogo, e principalmente, avverte tutta la gravità, tutta la forza della frase precedente, e non vuole continuare con quel piglio autoritario: gli basta salvaguardare l'autorità del poeta che, agli occhi del pubblico, ha ragione "a priori". Così cerca di dimostrare la sua capacità di fare un discorso obiettivo, spassionato. «Accurate scholarship» serve qui a dissipare ogni possibilità che il tono della prima strofa proietti un'ombra romantica, «poetica», sulla tesi etica che Auden va sviluppando .

Questo desiderio assillante di obiettività, di asciuttezza, eccetera, è stato insieme la maledizione e la benedizione della poesia moderna. Ha finito col soffocare parecchie ugoles, e si potrebbe citare il caso del signor Eliot, anche se poi la stessa forza fece di lui un critico di prim'ordine. Quello che c'è di

buono in Auden, tra molte altre cose, è che ha dimostrato di saper governare questa forza adattandola ai suoi fini lirici. Qui, per esempio, parla in questo tono freddo, pedantesco: «Accurate scholarship can / Unearth the whole offence...»; e tuttavia voi sentite sotto la maschera dell'obiettività l'ira controllata a stento. Cioè, in questo caso l'obiettività è il risultato dell'ira controllata. Prendetene nota. E notate anche la pausa dopo «can», la parola che chiude il verso e dovrebbe rimare con «done», nonostante la distanza che separa le due parole. Dopo questa pausa, il verbo «unearth» suona falso, enfatico; è un vocabolo un po' troppo solenne e insinua fieri dubbi su questa erudizione, sulla sua capacità di esumare alcunché.

La regolarità degli accenti, distribuiti nei due versi come da un metronomo, sottolinea l'assenza di emozioni tipica delle imprese scolastiche, ma un orecchio attento si drizza alle parole: «the whole offence». E' uno stacco tutt'altro che accademico, inteso forse (ma io ne dubito) a bilanciare il sussiego di «unearth». Con ogni probabilità il poeta ricorre a questo stacco di tono colloquiale non tanto per alludere alla possibile imprecisione delle scoperte di un'erudizione così «meticolosa» quanto per esprimere l'atteggiamento di aristocratica indifferenza di questa stessa erudizione, che non si lascia coinvolgere neanche dal tema delle sue ricerche: né da Lutero né dal «now». Orinai tutta la presunzione che impronta questa strofa - «Tu non pensavi ch'io loico fossi!» - comincia a dare ai nervi all'autore, e con «has driven a culture mad» Auden si lascia finalmente andare e libera la parola che da troppo tempo aveva sulla punta della lingua: «mad». Riprendiamo la lettura: "... Unearth the whole offence From Luther until now That has driven a culture mad, Find what occurred at Linz..." (3).

Ho la sensazione che Auden amasse teneramente la parola «mad». Come deve amarla chiunque abbia per lingua materna

l'inglese: è una parola che abbraccia un territorio vastissimo - se non proprio tutto il territorio. E poi, «mad» sa tanto del gergo degli scolari inglesi, che per Auden era una sorta di "sancta sanctorum"; non tanto per via della sua «fanciullezza felice» o per il suo passato di maestro di scuola quanto per la smania di stringatezza che è propria di ogni poeta. Oltre a prestarsi per descrivere lo stato del mondo e quello del parlante, «mad» preannuncia un motivo che si dispiega pienamente con la fine della strofa. Ma vediamo il verso «Find what occurred at Linz» .

Scommetto che ne sapete più su Lutero che su quello che successe a Linz. Dunque, Linz è la città austriaca in cui Adolf Hitler, noto anche come Adolf Schicklgruber, trascorse la fanciullezza, cioè andò a scuola, si formò le sue idee e via scorrendo. In realtà egli voleva fare il pittore e chiese l'iscrizione all'Accademia di Belle Arti di Vienna, ma fu respinto. Peccato per le belle arti, se si considera l'energia di quest'uomo. Così diventò un Michelangelo alla rovescia. Ma ritorneremo più avanti su questa storia di guerra e pittura. Per ora osserviamo il contenuto lessicale della strofa: troveremo qualcosa d'interessante .

Supponiamo che sia esatto ciò che abbiamo detto a proposito dell'aspetto scolastico di «mad». Il fatto è che «quello che successe a Linz» si riferisce a sua volta a un'esperienza scolastica, liceale: quella del giovane Schicklgruber. Certo, noi non sappiamo con precisione come andarono le cose laggiù, ma ormai è accettata da tutti la nozione di «anni formativi». I due versi seguenti, come avrete visto, dicono: «What huge imago made / A psychopathic god», «Che smisurata imago fabbricò / un dio psicopatico». Orbene, «imago» viene direttamente dal gergo psicoanalitico: designa l'immagine della figura paterna che un bambino si costruisce in assenza del vero padre - era il caso del giovane Adolf - e che condiziona il successivo sviluppo del ragazzo. In altre parole,

qui il nostro poeta tritura l'erudizione riducendola in polvere, la fine polvere della psicoanalisi che ormai inaliamo senza accorgercene. Notate anche la bellezza della tripla rima che unisce «mad» e «god» passando per l'assonanza di «made». Il poeta, molto sottilmente ma inesorabilmente, va preparando il terreno agli ultimi versi di questa strofa, quattro versi che ogni essere vivente dovrebbe tatuarsi nel cervello .

L'idea che presiede alla strofa è quella di contrapporre alla «meticolosa erudizione» (che è poi un'altra versione delle «astute speranze») l'etica elementare di «Those to whom evil is done / Do evil in return», «quelli cui male è fatto / faranno male in cambio». E' un concetto di pubblico dominio, qualcosa che sanno anche gli scolaretti, qualcosa che è insito nel subconscio. Per ribadirlo nella testa dei suoi lettori, Auden deve ricorrere a una brusca contrapposizione di toni, perché il contrasto risulta sempre di immediata comprensione. Così egli oppone a una sequenza palesamente sofisticata (Linz / Luther / imago) la sorprendente semplicità degli ultimi due versi. Arrivato alle parole «a psychopathic god», è quasi esasperato dallo sforzo di mostrarsi imparziale verso la tesi della controparte e dalla necessità di controllare i suoi veri sentimenti: così, adesso, esplode in questo oratorio «I and the public know» («Io e il pubblico sappiamo»), disfrenando le vocali e tirando fuori la parola che spiega tutto: «schoolchildren» .

"... What huge imago made A psychopathic god: I and the public know What all schoolchildren learn, Those to whom evil is done Do evil in return" (4) .

No, qui Auden non si limita a una giustapposizione tra scaltrezza e innocenza. Né pratica la psicoanalisi senza essere iscritto all'albo. Certo, conosceva le opere di Freud (le aveva lette molto presto, prima ancora di entrare a Oxford). Auden vuole semplicemente introdurre quello che è il comune denominatore tra noi e Hitler, perché il suo uditorio - o il suo

paziente - non è un'entità o un'autorità senza volto, ma è tutti noi, tutti gli uomini ai quali è stato fatto, a un dato momento, questo o quel male. Auden vede in Hitler un fenomeno umano: non un fenomeno meramente politico. Segue dunque il metodo freudiano perché questo offre una scorciatoia per arrivare alla radice, all'origine del problema. Auden, dovete sapere, è un poeta che s'interessa soprattutto alla relazione causa-effetto, e il freudismo è per lui solo un mezzo di trasporto: non già una destinazione. Tra l'altro, se non "in primis", questa dottrina ha il pregio di allargare il vocabolario, come lo allarga del resto qualsiasi altra dottrina, e Auden attinge da ogni pozzanghera. Così, nel caso specifico, il nostro poeta non si limita a una frecciata contro la «meticolosa erudizione» e contro la sua pretesa capacità di spiegare il male umano: ci dice che tutti siamo malvagi la nostra parte, perché in questi quattro versi ci immedesimiamo. E sapete perché? Perché questa quartina, alla fine, è una interpretazione quanto mai coerente del concetto del peccato originale .

Ma c'è qualcos'altro in questi quattro versi. Infatti, insinuando che tutti quanti siamo potenzialmente degli Hitler, essi mettono un po' in crisi il nostro proposito di condannare Hitler (o i tedeschi). C'è quasi il sentore, per quanto vago, di un «Chi siamo noi per giudicare?». Non è così? O sono soltanto le mie narici? Eppure a me sembra proprio di sì. E se c'è, come spieghereste questo sentore? Be', prima di tutto, siamo appena al primo settembre 1939, e il peggio deve ancora venire. E poi, il poeta potrebbe essere stato ipnotizzato dalla forza di quei quattro versi (che tra l'altro danno l'impressione di essere venuti fuori di getto), tanto da sorvolare sulle sfumature. Ma Auden non era un poeta di questo tipo, e d'altra parte sapeva, per essere stato in Spagna, che cosa sia la guerra moderna. La spiegazione più plausibile sta nel fatto che Auden, dopo Oxford, visse parecchio tempo in Germania. Vi si

recò più volte, e alcuni dei suoi soggiorni furono lunghi e sereni .

La Germania che aveva visitato era la Germania della Repubblica di Weimar - la miglior Germania che ci sia stata in questo secolo, almeno a giudizio del vostro insegnante. Era ben diversa dall'Inghilterra, in quanto a miseria e in quanto a vivacità, perché la popolazione era costituita dai superstiti - sconfitti, mutilati, affamati, orfani - di una guerra che aveva avuto come prima vittima il vecchio ordine imperiale. Tutto il tessuto sociale, per non parlare dell'economia, era completamente a pezzi, e il clima politico era quanto mai variabile. Per non dire altro, la Germania differiva dall'Inghilterra per la sua atmosfera di permissività, per il modo in cui si manifestava il fenomeno chiamato genericamente «decadenza», e in particolare per ciò che accadeva nelle arti visive. Era il periodo della grande esplosione dell'espressionismo: l'«ismo» di cui gli artisti tedeschi di quegli anni sono considerati i padri fondatori. Anzi, a proposito dell'arte espressionistica, che ha i suoi tratti salienti nelle linee spezzate, in una nervosa, grottesca deformità degli oggetti e delle figure, in una fosca e crudele vividezza dei colori, non si può non pensare alla seconda guerra mondiale come alla più vasta rassegna di questo «ismo». E' come se le tele degli espressionisti fossero uscite dalle loro cornici per proiettarsi sulle terre dell'Eurasia. Il tedesco era anche la lingua di Freud, e fu a Berlino che Auden si trovò a conoscere da vicino quella grande dottrina. Per farla breve, vorrei raccomandarvi la lettura di "Berlin Stories" di Christopher Isherwood, poiché colgono l'atmosfera del luogo e del tempo infinitamente meglio di tutti i film che potete aver visto .

L'ascesa al potere di Hitler, senza dubbio, segnò la fine di quasi tutto questo. Agli occhi degli intellettuali europei, il suo avvento fu non tanto un trionfo della volontà quanto un trionfo della volgarità. Per Auden, che era omosessuale e che da

principio era andato a Berlino, penso, semplicemente in cerca di ragazzi, il Terzo Reich fu anche una specie di stupro collettivo ai danni di quei giovani. I ragazzi dovevano diventare soldati e ammazzare o farsi ammazzare. Diversamente, sarebbero stati proscritti, incarcerati e via di seguito. In un certo senso, credo, quello di Auden fu un fatto personale col nazismo: come se in esso vedesse qualcosa di totalmente ostile alla sensualità, all'"esprit de finisse". Aveva ragione, inutile dirlo. Con la sua attenzione al rapporto causa-effetto, non tardò a capire che i frutti del male potevano nascere solo da un terreno concimato a dovere. La sua sensibilità per ciò che avveniva e sarebbe avvenuto sulla scena tedesca fu acuita e aggravata quando si rese conto, per esperienza diretta, che il male era già stato fatto a tutta quella gente prima ancora che si vedesse in giro un gerarca nazista. Pensava, suppongo, alla pace di Versailles; per lui, immagino, quei ragazzi erano figli della guerra e vittime delle sue conseguenze: povertà, squallore, abbandono. E li conosceva troppo bene per stupirsi se si comportavano, in divisa o senza divisa, in maniera così arrogante e disgustosa; li conosceva abbastanza bene per non sorprendersi se facevano «male in cambio», solo che vi fossero circostanze congeniali in cui fare quel male .

Scolari e studenti, dovete sapere, sono la gente più pericolosa; e sia l'esercito sia il "Polizeistaat" ripetono la struttura di una scuola. Il fatto è che per il nostro poeta la scuola non era soltanto «esperienza formativa». Era l'unica struttura sociale per la quale fosse passato (come allievo e come insegnante); e perciò essa divenne per lui la metafora dell'esistenza. Il ragazzo che era in lui, suppongo, non si lasciò mai soffocare; e la cosa è tanto più comprensibile in un inglese. Ecco perché vedeva così lucidamente gli avvenimenti tedeschi, ed ecco perché, il primo settembre 1939, non se la sente di condannare i tedeschi in blocco. E poi, ogni poeta è un

po', a suo modo, un Führer: vuole governare le menti, perché è tentato di credere che la sua visione delle cose sia migliore - e da qui a credere di "essere" migliore il passo è breve. Condannare sottintende una superiorità; ma di fronte a questa possibilità Auden preferisce esprimere la sua pena piuttosto che pronunciare un verdetto .

Queste riserve, nate in parte da una sensualità offesa, rivelano un moralista sconsolato per il quale l'unico mezzo di autocontrollo è il trimetro giambico; e questo trimetro lo ripaga con la dignità reticente che ha in sé. Ora, un poeta non sceglie il proprio metro; è tutto il contrario, perché i metri sono più vecchi di qualsiasi poeta. Cominciano a ronzare nella testa, in parte perché sono stati usati in un libro che si è appena letto, ma soprattutto perché sono gli equivalenti di certi stati mentali (che comprendono gli stati etici) - oppure offrono la possibilità di dominare un certo stato .

Chi ci sa fare cerca di modificarli formalmente, giocando, per esempio, con uno schema strofico o spostando una cesura, oppure mediante l'imprevedibilità del contenuto; con la materia che viene versata dentro questi recipienti ben noti. Un poeta meno bravo ripeterà il metro in maniera quasi servile, uno bravo cercherà di animarlo, se non altro imprimendogli una scossa. E' possibile che a mettere in moto la penna di Auden sia stata, nel nostro caso, una poesia di W.B. Yeats, "Pasqua 1916", specialmente se si considera l'affinità del tema. Ma è altrettanto possibile che Auden avesse appena riletto "Nel giardino di Proserpina" di Swinburne: un certo ritmo può piacere a dispetto delle parole che lo accompagnano, e non è detto che i grandi uomini subiscano soltanto l'influsso dei loro pari. In ogni caso, se Yeats usò questo metro per esprimere i suoi sentimenti, Auden si servì dello stesso mezzo per cercare di controllare i propri. Da tutto ciò non dovete ricavare una gerarchia tra poeti: dovete solo rendervi conto che questo

metro può benissimo svolgere entrambe le funzioni. E moltissime altre. Tutte, in pratica .

Be', torniamo al lavoro. Cerchiamo di capire perché la terza strofa comincia così:

4. "Exiled Thucydides knew All that a speech can say About Democracy..." (5) .

Una strofa, dovete sapere, è un congegno autogenerante: la fine di una strofa implica la necessità di un'altra. Questa necessità è prima di tutto puramente acustica e poi, solo in seguito, didattica (sebbene sia meglio astenersi da ogni tentativo di scindere le due cose per un puro desiderio di analisi). Il pericolo è che la musica precostituita di uno schema strofico ricorrente tenda a dominare o addirittura a determinare il contenuto. Ed è quanto mai difficile per un poeta tener testa ai perentori dettami del ritmo .

La strofa di "Primo settembre 1939", con i suoi undici versi, è, per quanto posso vedere, una personale invenzione di Auden, e l'irregolarità delle rime funziona come un meccanismo anti-fatica incorporato. Prendetene nota. Comunque, l'effetto quantitativo di una strofa di undici versi è tale che nella mente dello scrittore, all'atto di cominciare una nuova strofa, il primo pensiero è quello di sottrarsi alla servitù musicale dei versi precedenti. A questo punto - è bene sottolinearlo - Auden deve compiere uno sforzo eccezionale proprio per la compatta, epigrammatica, magica bellezza della quartina che precede. E così chiama in causa Tucidide: chi di voi immaginava di imbattersi in questo nome? E' più o meno la stessa tecnica che ha fatto spuntare «accurate scholarship» dopo «the September night». Ma vediamo questo verso un po' più da vicino .

«Exiled», mi sembra, è una parola piuttosto pregnante. Appartiene al registro alto non solo per ciò che significa ma

anche per via delle sue vocali. Eppure, poiché viene subito dopo un verso così incisivo («Do evil in return») e poiché apre il verso che, presumiamo, deve restituire al metro il suo respiro regolare, «exiled» è spuntato qui in chiave calante... Ma, secondo voi, che cosa induce il nostro poeta a pensare a Tucidide? E che cosa «sapeva» questo Tucidide? Be', ecco la mia ipotesi: tutto questo ha a che fare, mi sembra, con i tentativi del poeta di farsi storico delle sue varie Atene; tanto più in quanto anch'esse sono in pericolo e perché egli si rende conto che nonostante tutta la possibile eloquenza del suo messaggio - specialmente negli ultimi quattro versi - è condannato anche lui a non essere ascoltato. Da qui quest'aria di fatica che pervade il verso, e da qui la vaga percezione di un'eco tra «exiled» e il verbo «esalare» - qualcosa che Auden potrebbe riferire, sia pure in chiave minore, anche alla propria situazione fisica, perché in «exiled» è insita una possibilità di autoesaltazione .

Troviamo un altro aiuto alla spiegazione di questo verso nella splendida biografia di Auden scritta da Humphrey Carpenter, là dove questi accenna al fatto che in quel periodo il nostro poeta stava rileggendo "La guerra del Peloponneso". E il dato essenziale, in questa guerra, fu che segnò la fine di quella che noi conosciamo come la Grecia classica. Il cambiamento operato dalla guerra del Peloponneso fu radicale: in un certo senso, fu la vera fine di Atene e di tutto ciò che Atene rappresentava. E Pericle, al quale Tucidide mette in bocca il più straziante discorso sulla democrazia che possiate mai leggere - egli parla come se la democrazia non avesse un domani, e infatti non lo aveva, nell'accezione greca della parola -, Pericle deve quasi di colpo cedere il suo posto nella considerazione pubblica - a chi? A Socrate. L'enfasi si sposta dall'identificazione con la comunità, con la "polis", all'individualismo - e non sarebbe un gran male se non fosse che così si prepara il terreno alla susseguente atomizzazione

della società, con tutti i guai relativi... Così il nostro poeta, che ha le sue ragioni, quanto meno geografiche, per identificarsi con Tucidide, si rende anche conto dell'enorme cambiamento che si profila all'orizzonte per il mondo - per le nostre Atene, se volete. In altre parole, qui parla anche lui alla vigilia di una guerra, ma a differenza di Tucidide non parla col senno di poi, bensì antivedendo la forma che le cose - o le loro rovine, piuttosto - assumeranno domani .

«All that a speech can say» è, nella sua malinconia, un verso a sé stante. Esprime il sofferto legame personale con Tucidide, perché lo «speech», il discorso, può essere considerato con sufficienza solo da coloro che ne sono padroni: i poeti o gli storici. Aggiungerei addirittura che ogni poeta è uno storico del discorso, anche se non vorrei essere costretto a chiarire questa osservazione. In «speech», comunque, c'è un ovvio riferimento all'orazione funebre che Tucidide mette in bocca a Pericle. D'altra parte, naturalmente, una poesia è essa stessa un discorso, e il poeta cerca di chiarire i limiti del suo intervento prima che altri - un critico o gli avvenimenti - glieli facciano notare. Cioè, prima che qualcuno possa reagire alla sua opera con un «Be', e allora?», il poeta lo previene chiarendo le cose già nel corso della poesia. Non è però un tentativo di mettere le mani avanti; non è astuzia, non è amor proprio: è solo umiltà, un'umiltà che nasce dal tono minore dei primi due versi. Auden è infatti il più umile tra i poeti di lingua inglese; accanto a lui perfino Edward Thomas fa la figura di un arrogante. E le sue virtù sono dettate non soltanto dalla sua coscienza, ma dalla prosodia, la cui voce è più convincente .

Attenti, però, a quell'«About Democracy»! Com'è riduttivo questo verso! Qui l'enfasi è senza dubbio sulla limitata - fatalmente limitata, come per una condanna - capacità del discorso in sé: un'idea di cui Auden si è già occupato a fondo nella poesia "In memoria di W.B. Yeats", dove dichiara che

«la poesia non fa accadere nulla». Ma grazie al tono impresso al verso, così riduttivo, casuale, la condanna si estende anche a «democracy». E questa parola, per di più, si trova a rimare, sia per le consonanti sia visivamente, con «say». In altri termini, la disperata impotenza di «a speech» è aggravata dall'impotenza, dal destino senza speranza riservato al suo tema, si tratti di «democracy» o di «what dictators do». Rileggiamo: "Exiled Thucydides knew All that a speech can say About Democracy, And what dictators do, The elderly rubbish they talk To an apathetic grave..." (6) .

Ciò che è interessante nel verso sui dittatori è la distribuzione degli accenti - più vigorosa che in «About Democracy» - che tuttavia non sottolinea tanto l'avversione del poeta per i dittatori quanto il suo sforzo di reggere il peso di una fatica crescente. Notate anche la tecnica dell'"understatement" in «dictators do». Il carattere eufemistico di questa espressione si rivela attraverso la quasi insostenibile superiorità sillabica del sostantivo («dictators») rispetto al verbo («do»). Qui intuite tutta la varietà di cose di cui è capace un dittatore, e non per niente questo «do» (che ha la stessa funzione di «unmentionable» nella prima strofa) rima con «knew» .

«The elderly rubbish they talk / To an apathetic grave...» è certamente un riferimento alla già citata orazione funebre di Pericle; ma qui è un tantino più allarmante, perché risulta sfumata la distinzione tra il discorso dello storico (e quindi del poeta) e quelli tenuti dai tiranni. E ciò che sfuma la distinzione è «apathetic», un epiteto più adatto a una folla che a un sepolcro. A ripensarci, è adatto all'una e all'altro. A ripensarci ancora, istituisce un'equazione tra sepolcro e folla. «An apathetic grave», naturalmente, è degno del miglior Auden, dell'abbagliante prossimità con cui le sue definizioni inquadrano un oggetto. Ciò che interessa al poeta, qui, non è la

futilità dei dittatori, bensì la destinazione e il destino di quello che è il discorso per eccellenza .

Un simile atteggiamento del poeta verso il proprio mestiere si potrebbe spiegare anch'esso, naturalmente, con l'umiltà, con l'estrema discrezione di Auden. Ma non dovete dimenticare che il nostro poeta era sbarcato a New York solo otto mesi prima, il 26 dicembre 1938, il giorno stesso in cui era caduta la Repubblica spagnola. Il senso d'impotenza che presumibilmente s'impadronì di Auden (il quale nel frattempo aveva lanciato tanti segnali di allarme contro lo scatenarsi del fascismo, con un'insistenza e un'intensità inuguagliate) cerca conforto, in questa notte di settembre, nel parallelo con lo storico greco che del fenomeno si è occupato, non meno ampiamente, due millenni prima. In altre parole, se Tucidide non è riuscito a convincere i suoi greci, quante probabilità ci sono per un poeta moderno, con la sua voce tanto più debole e davanti a una folla tanto più vasta? "... Analysed all in his book, The enlightenment driven away, The habit-forming pain, Mismanagement and grief .

We must suffer them all again." (7) .

La lista stessa delle cose «analizzate» da Tucidide nel suo libro, cioè il modo stesso in cui Auden le ripropone, fa pensare a una prospettiva storica: da un «enlightenment» vecchia maniera a «habit-forming pain» fino al molto contemporaneo «mismanagement». L'espressione «habit-forming pain» non è stata coniata dal poeta (sebbene suoni tanto audeniana): semplicemente, egli la prelevò dal gergo psicoanalitico. E' uno dei suoi molti prestiti, ed è un esempio che vi invito a seguire. I gerghi sono fatti apposta per questo: vi risparmiano un po' di fatica e spesso suggeriscono una via per usare il linguaggio specifico in modo più immaginoso. Auden, inoltre, usò questa espressione quasi in omaggio a Tucidide: grazie a Omero, la Grecia classica è indissolubilmente associata a epiteti col trattino... In ogni caso, la successione di queste voci indica che

Auden cerca di risalire alle origini storiche del "malaise" attuale; ed è un processo che, come ogni retrospezione, dà alla voce un tono elegiaco .

Ma sotto questa successione c'è anche un altro motivo, più personale, perché "Primo settembre 1939" è per Auden una poesia di transizione; ossia, tutto quello che avete sentito dire a proposito delle cosiddette tre fasi del nostro poeta - freudiana, marxista, religiosa - è condensato qui in due soli versi. Infatti, mentre «habit-forming pain» si richiama palesemente al dottor Freud e «mismanagement» all'economia politica, il monosillabo «grief», in cui sbocca, anzi culmina, tutta la successione, viene dritto dalla Bibbia di re Giacomo e mostra la vera direzione in cui è avviato il nostro uomo. Quanto ai motivi che lo spinsero in questa direzione e diedero inizio alla terza fase, quella religiosa, preannunciata appunto da questo «grief», si tratta di motivi personali non meno che di motivi storici. Date le circostanze che questa poesia descrive, una persona onesta non si preoccuperebbe di fare troppe distinzioni tra gli uni e gli altri .

Spero sia chiaro che Tucidide fa la sua apparizione in questi versi non solo perché Auden lo stava leggendo in quel momento, ma anche per la natura del dilemma che si profilava in quei mesi. Un dilemma ben noto: la Germania nazista andava ormai somigliando a una specie di Sparta, soprattutto alla luce della tradizione militare prussiana. Di conseguenza, il mondo civile veniva a equivalere ad Atene, perché anch'esso era minacciato. Il nuovo dittatore, poi, aveva la lingua lunga anche lui. Se c'era una cosa per la quale questo mondo era maturo, era la retrospezione .

Ma c'è un particolare importante. Se appena mettete in moto l'ingranaggio della retrospezione, vi invischiarete in un guazzabuglio di cose che possono essere più o meno remote, appartenendo tutte quante al passato. Come scegliere, e con quale criterio? Affinità emotiva con questa o quella tendenza,

con questo o quell'avvenimento? Interpretazione razionale del loro significato? Puro piacere acustico di un vocabolo o di un nome? Perché, ad esempio, Auden sceglie proprio «enlightenment»? Perché significa civiltà, quel tanto di affinamento culturale e politico implicito nell'idea di democrazia? Per preparare il terreno all'impatto di «habit-forming pain»? E qual è, in «enlightenment», il potere allusivo che prepara il terreno? O forse è qualcosa che ha a che fare con l'atto stesso della retrospezione: con lo scopo e il motivo di questo atto? Credo che Auden abbia scelto questa parola perché è l'«enlightenment» con la E maiuscola, l'«Enlightenment», l'illuminismo, a racchiudere le radici, le origini del "malaise" in questione, non già Sparta. In parole più acconce, secondo me ciò che passava per la mente del poeta o, se volete, per il suo subconscio (sebbene lo scrivere - scusate se mi ripeto - sia un'operazione molto razionale che sfrutta il subconscio per i propri fini, e non viceversa), era una ricerca, in più direzioni, di quelle origini. E tra gli approdi possibili il più vicino era l'idea del «buon selvaggio» guastato dalle istituzioni imperfette, la classica idea di Jean Jacques Rousseau. Da qui, evidentemente, la necessità di migliorare quelle istituzioni; e da qui, poi, il concetto dello Stato Ideale. E da qui, ancora, una congerie di utopie sociali e tanto spargimento di sangue per metterle in pratica, fino alla loro logica conclusione: un "Polizeistaat" .

I greci, essendo tanto remoti da noi, si collocano sempre ai nostri occhi nella categoria degli archetipi, e lo stesso si può dire dei loro storici. Ora, in una poesia didattica si ottiene più facilmente il consenso dell'uditorio se gli si dà in pasto un archetipo. Auden lo sapeva, ed ecco perché qui non fa il nome di Monsieur Rousseau, sebbene su costui ricada la quasi totale responsabilità di avere introdotto il concetto di un reggitore ideale, cioè, nella fattispecie, di un capo come Herr Hitler. Inoltre, date le circostanze, è assai probabile che il poeta non

se la sentisse di sgonfiare un mito francese, per quanto discutibile. Infine, una poesia di Auden cerca sempre di proporre un più generale modello di comportamento umano, e a questo scopo la storia e la psicoanalisi si prestano meglio dei loro sottoprodotti. In sostanza, credo che l'illuminismo fosse ben presente alla mente del poeta mentre andava riflettendo sulla situazione, ed «Enlightenment» s'insinuò nella poesia con l'iniziale minuscola, così come si era insinuato nella storia .

Vorrei però permettermi un'altra digressione, già che stiamo parlando del «buon selvaggio». L'espressione, suppongo, cominciò a circolare nella scia di tutti quei viaggi di esplorazione dell'Età delle Scoperte. Immagino che a coniarla siano stati i grandi navigatori, tipi come Magellano, La Pérouse, Bouganville e compagni: volevano semplicemente designare gli abitanti di tutte quelle isole tropicali appena scoperte, i quali presumibilmente avevano lasciato in loro una profonda impressione perché non avevano mangiato vivi i visitatori. Questa, s'intende, è solo una battuta, e anche di cattivo gusto (in senso letterale, devo aggiungere) .

La fortuna che il concetto del «buon selvaggio» incontrò tra gli uomini di lettere e, in un secondo tempo, nel resto della società, fu dovuta in larga parte alla nozione alquanto profana che il pubblico aveva del paradiso, cioè a una lettura distorta della Bibbia. Si partiva semplicemente dall'idea che anche Adamo era nudo e da un rifiuto del peccato originale (in questo, certo, le signore e i signori dell'illuminismo non erano i primi, così come non furono gli ultimi). L'uno e l'altro atteggiamento - ma soprattutto il secondo - nascevano presumibilmente da una reazione all'onnipresenza e all'ipertrofia della Chiesa cattolica. In Francia, più particolarmente, fu una reazione al protestantesimo .

Ma l'idea, qualunque ne fosse la genealogia, faceva acqua, se non altro perché adulava l'uomo, e l'adulazione, come la bugia, ha le gambe corte. Nel migliore dei casi questa idea non

fa che spostare l'accento - cioè la colpa - dicendo all'uomo che lui è intrinsecamente buono e che sono le istituzioni a essere cattive. Ossia, se c'è del marcio, la colpa non è tua, ma di qualcun altro. La verità, purtroppo, è che né gli uomini né le istituzioni sono buoni, dal momento che le seconde, quanto meno, sono opera dei primi. Ma ogni epoca - anzi, ogni generazione - scopre di nuovo questa simpatica specie, il buon selvaggio, e le riversa addosso le proprie teorie politiche ed economiche. Come al tempo dei grandi viaggi intorno al mondo, il buon selvaggio di oggi è per lo più di carnagione scura ed è domiciliato ai tropici. Adesso lo chiamiamo Terzo Mondo e ci rifiutiamo di ammettere che il nostro zelo nell'applicare laggiù le formule fallite dalle nostre parti è soltanto una forma capovolta di razzismo. Avendo fatto tutto quello che poteva nelle zone temperate, la grande idea francese è ritornata in un certo senso alla propria fonte: va ad allevare tiranni al fresco .

Bene, lasciamo stare i «buoni selvaggi». Notate, in questa strofa, altre rime che non sono meno suggestive di «knew-do» e «say-democracy-away»: «talk-book», «grave-grief» e infine questo «again» che sottolinea ciò che in «pain» diventa abitudine, costume. Spero che abbiate saputo apprezzare a dovere la stringatezza di «mismanagement and grief»: qui l'enorme distanza tra causa ed effetto è colmata in un solo verso: un verso che è come una linea retta tra due punti. Esattamente come insegna la matematica .

5. "Into this neutral air Where blind skyscrapers use..." (8) .

Perché, secondo voi, Auden inizia questa strofa parlando di «this neutral air», e perché quest'aria è neutra? Be', prima di tutto il poeta vuole districare la propria voce dall'emozione di cui era carico il verso precedente: ogni forma di neutralità è quindi benvenuta, tanto più se convalida l'idea dell'obiettività

del poeta. Ma, soprattutto, «this neutral air» cade a proposito perché la poesia riguarda lo scoppio della guerra e l'America è ancora neutrale, cioè non partecipa ancora al conflitto. Per inciso, quanti di voi ricordano il giorno in cui l'America entrò in guerra? Be', lasciamo stare. Infine, si parla di «neutral air» perché non c'è epiteto più adatto all'aria. Ce n'è un altro che si presti meglio? Ogni poeta, come probabilmente sapete, cerca di venire a capo di questo problema: come descrivere un elemento .

Dei quattro elementi, solo la terra offre una manciata di aggettivi. La questione si fa più difficile col fuoco, disperata con l'acqua, e non si pone nemmeno per l'aria. E non credo che il poeta qui sarebbe capace di cavarsela se non fosse per la politica. Prendetene nota .

In ogni modo, di che cosa pensate che parli questa strofa, almeno nella sua prima parte? Be', tanto per cominciare, il poeta sposta l'obiettivo dalla storia di ieri al presente. In verità si era già avviato in questa direzione negli ultimi due versi della strofa precedente: «Mismanagement and grief: / We must suffer them all again». Su queste parole si chiude il passato. Le parole con cui si apre il presente sono un tantino sinistre: "Into this neutral air Where blind skyscrapers use Their full height to proclaim The strength of Collective Man..." (9) .

In primo luogo, perché i grattacieli sono ciechi? Paradossalmente, proprio per via di tutto il loro vetro, per via delle loro finestre: cioè, sono ciechi in diretta proporzione al numero dei loro «occhi». Come Argo, se volete. Poi, subito dopo questi grattacieli ciechi, più angoscianti che maestosi, viene il verbo «use» il quale, a parte tutto il resto, rivela il motivo per cui essi sono stati eretti. E viene troppo presto e troppo bruscamente, in tutta la sua inanimata potenza. E voi capite bene di che cosa sono capaci «grattacieli ciechi» se coniugano il verbo «usare». Ma qui, in realtà, non usano niente e nessuno, tranne «their full height», «tutta la loro altezza».

Qui avete un senso impressionante di baldanzosa fiducia in sé, molto appropriato a queste strutture architettoniche. La descrizione vi colpisce non già per la felicità dell'immagine, ma perché delude le vostre attese .

Voi vi aspettate infatti che i grattacieli siano animati, magari in modo negativo, sgradevole, com'è di moda nella poesia. Il tono assente, distratto di questo «use / Their full height», che potrebbe far pensare a un'esibizione del sesso, sottintende invece che i grattacieli non agiscono verso l'esterno: presumibilmente a causa della loro cecità. La cecità, fateci caso, è a sua volta una forma di neutralità. In definitiva, voi sentite la tautologia di quest'aria e di questi edifici: un'equazione in cui la prima parte è irresponsabile rispetto alla seconda, come la seconda rispetto alla prima .

Qui, vedete, il poeta dipinge un paesaggio urbano, il profilo di New York, se vogliamo. In parte per i fini che questa poesia si propone, ma soprattutto per l'acutezza dello sguardo di Auden, abbiamo davanti a noi un "paysage moralisé" (o "démoralisé", in questo caso). L'aria è neutra sia per la qualità degli edifici che in essa si stagliano sia per le idee politiche di chi li ha costruiti e vi abita. Per contro, riflettendosi sulle loro finestre, l'aria li contagia con la propria qualità e li rende ciechi, neutri. Dopo tutto, ecco un'impresa di alta ingegneria, alla lettera: descrivere un grattacielo. L'unica soluzione felice che mi venga alla mente è quel famoso verso di García Lorca che in "Poeta a New York" parla della «spugna grigia». Auden vi offre qui un equivalente psicologico del postcubismo, perché in realtà «tutta l'altezza» dei grattacieli non proclama «il vigore dell'Uomo Collettivo», bensì la vastità di un'indifferenza che per questo tipo d'uomo è l'unico possibile stato emotivo. Tenete presente che Auden vede New York con gli occhi di chi vi è arrivato da poco, e tenete anche presente che la descrizione e l'enumerazione sono forme di cognizione,

anzi di filosofia. Be', non c'è altro modo di spiegare la poesia epica .

Questo «vigore dell'Uomo Collettivo», un vigore inanimato, immobile, in uno stato di atterrita passività, è la principale preoccupazione di Auden, in tutta questa poesia e sicuramente in questa strofa. Senza dubbio egli apprezza la solidità degli Stati Uniti (Uomo Collettivo, suppongo, significa anche questo) nella cui aria neutra "... Each language pours its vain Competitive excuse..." (10) ma anche qui riconosce i segni di tutto ciò che ha reso possibile la tragedia. Questi versi avrebbero potuto benissimo essere scritti sull'altra sponda dell'Atlantico. Quando parla di «competitive excuse» Auden allude ai pretesti accampati per giustificare l'acquiescenza verso Herr Hitler e prende di mira, tra l'altro, il mondo degli affari; ma in queste due parole e poi nei versi "... Out of the mirror they stare, Imperialism's face And the international wrong" (11) si avverte una certa inerzia terminologica, riconducibile al periodo marxoniano (da Marx e Oxford) del nostro poeta, piuttosto che la convinzione di avere individuato i veri colpevoli. In ogni caso, «Out of the mirror they stare» fa pensare non tanto a quei mostri in agguato quanto a coloro che possono incontrarne gli sguardi nello specchio. Ossia: non tanto «loro», quelli su cui si usa scaricare ogni colpa, quanto «noi», che dopo tutto non ci sentiamo neanche troppo tranquilli in questo «euphoric dream», in questo «sogno euforico» che possiamo permetterci dopo avere eretto le invincibili strutture sorte nella scia della Grande Depressione .

"Primo settembre 1939" è in primo luogo e soprattutto una poesia sulla vergogna. Il poeta stesso, come ricorderete, si è attirato non poche critiche per aver lasciato l'Inghilterra. Questo lo aiuta a scorgere nello specchio i volti di cui si è detto: quei volti, ma anche la propria faccia. Chi parla, adesso, non è più un reporter; in questa strofa udiamo una voce in cui vibra una lucida disperazione per la complicità di tutti negli

avvenimenti che il primo settembre ha scatenato, e per la personale impotenza del parlante, che invano vorrebbe indurre all'azione l'Uomo Collettivo. Per di più Auden, appena approdato ai lidi americani, avrà avuto qualche dubbio sul suo diritto morale di esortare all'azione i cittadini del Paese che lo ospita. Particolare abbastanza curioso, verso la seconda parte di questa strofa le rime diventano quasi asfittiche, meno perentorie, e tutto il tono non è personale né impersonale, ma retorico. Quella che era cominciata come una maestosa visione degrada fino a ridursi all'estetica dei fotomontaggi di John Heartfield, e io penso che il poeta se ne renda conto. Da qui il sottile lirismo smorzato con cui si apre la strofa successiva, questa canzone d'amore per un interno americano, per gli interni in generale .

6. "Faces along the bar Cling to their average day: The lights must never go out, The music must always play, All the conventions conspire To make this fort assume The furniture of home; Lest we should see where we are, Lost in a haunted wood, Children afraid of the night Who have never been happy or good." (12) .

E' una vera ghiottoneria, questa strofa; una formidabile fotografia verbale: non Heartfield, ma Cartier-Bresson. «Out of the mirror they stare» prepara il terreno a «Faces along the bar», perché quelle facce potete vederle solo nello specchio di un bar. In contrasto col tono degli ultimi versi della strofa precedente, col loro lessico pubblico, quasi da manifesto, qui parla una voce privata: perché questo è un mondo privato, intimo, che non ha bisogno di spiegazioni. Un'oasi, un concentrato di sicurezza: una vera fortezza. Qualcuno ha detto di Auden che sempre, di qualunque cosa scrivesse, aveva un occhio rivolto alla civiltà. Be', sarebbe più esatto dire che con un occhio controllava sempre che fosse sicuro, ben solido, il

terreno su cui metteva i piedi o posava i suoi temi. Perché ogni terreno è un terreno propizio ai sospetti, per così dire. E se questa strofa è bella, è bella per la sottostante incertezza .

L'incertezza, dovete sapere, è la madre della bellezza. Secondo un'altra definizione, la bellezza è qualcosa che non vi appartiene: quanto meno, questa è una delle sensazioni più frequenti che accompagnano la bellezza. Perciò, quando si evoca l'incertezza, ecco che avvertite la prossimità della bellezza. L'incertezza è semplicemente un grado di attenzione superiore alla certezza, e quindi crea un migliore clima lirico. Perché la bellezza è qualcosa che si ricava sempre dall'esterno, non dall'interno. Ed è questo, precisamente, ciò che succede in questa strofa .

Ogni descrizione, infatti, è un'esteriorizzazione dell'oggetto: un passo a destra o a sinistra per vederlo e inquadrarlo. Ecco perché lo stato di benessere descritto all'inizio della strofa è già scomparso quando la strofa finisce. I primi versi, «Faces along the bar / Cling to their average day», non nascondono insidie, se si eccettua forse il verbo «cling», il quale tuttavia, aprendo il secondo verso e non avendo un'accentazione particolare, non ci mette in allarme. «The lights must never go out, / The music must always play» sono altri due versi tranquilli, sedativi, sebbene la ripetizione di quel «must» insinui in voi il vago timore che troppe cose siano date per scontate. In «The lights must never go out» si coglie non tanto la convinzione che i bar devono restare aperti tutta la notte, quanto l'eccitata speranza che non ci saranno oscuramenti per ragioni militari. «The music must always play», con la sua combinazione di "understatement" e di ingenuità, cerca di mascherare quell'incertezza, di frenarla perché non si trasformi nell'ansia che minaccia di farsi sentire nel tono consapevole ed esitante di «conventions conspire» - giacché il sovrapporsi di queste due solenni parole latineggianti comporta una

razionalizzazione eccessiva per un posticino accogliente come questo bar .

Il verso successivo ha il compito di rimettere le cose a posto, di ricomporre la primitiva atmosfera della strofa, così pacata e distesa; e l'ironico «this fort» risponde egregiamente allo scopo. In realtà ciò che qui interessa è il modo in cui il poeta arriva a enunciare il concetto che si è proposto, l'idea, sconsolante fin che si vuole nella sua esattezza, che il bar è «home», una vera casa. Per arrivarci Auden impiega sei versi in cui ogni parola porta il suo titubante contributo alla costruzione di un «è», il brevissimo verbo indispensabile per fare affiorare quella sconsolante nozione. Questo vi dice il complesso groviglio che si nasconde dietro ogni «è» e vi dice anche tutta la riluttanza dell'autore ad ammettere una simile equazione. Sarà bene, poi, non trascurare la voluta assonanza di «assume» e «home», né la quieta disperazione che si cela dietro la parola «forniture», che in fondo - non è vero? - è il nostro sinonimo per «home». Questa espressione, «the furniture of home», è di per sé un quadro del disastro. Quando già vi sembra che tutto sia a posto, quando già vi lasciate cullare da questa commistione di metro prevedibile e di particolari riconoscibili, tutta questa ricerca di un placido benessere va in fumo con «Lest we should see where we are», dove un «lest» alquanto vittoriano addolcisce la pillola, cioè il resto del verso. E questa eco vittoriana vi porta in «a haunted wood», un bosco di fantasmi in cui essa si fa sentire quanto basta per giustificare il «never» di «Who have never been happy or good» - un verso che a sua volta richiama quei tali «schoolchildren», quegli scolaretti della seconda strofa. Questa seconda eco riprende il tema del subconscio, e proprio al momento giusto, perché è un tema che cade a proposito per la comprensione della strofa successiva. Prima di arrivarci, però, notiamo il carattere fiabesco degli ultimi due versi, tipicamente inglese, che non solo dà forza all'ammissione dell'imperfezione

umana, ma aiuta quell'eco a diffondersi e dissolversi nell'apertura della strofa seguente. Be', andiamo avanti .

7. "The windiest militant trash Important Persons shout Is not so crude as our wish: What mad Nijinsky wrote About Diaghilev Is true of the normal heart; For the error bred in the bone Of each woman and each man Craves what it cannot have, Not universal love But to be loved alone." (13) .

«Windiest», qui, è un'espressione molto inglese. Ma l'aria di casa si porta dietro anche l'idea inglese dell'autunno, che può spiegare almeno in parte, secondo me, il contenuto di questo verso. A New York, come tutti sapete, settembre è un mese caldo e appiccicoso. In Inghilterra, e nella tradizione poetica inglese, il suo nome è invece sinonimo di autunno. Meglio di settembre non c'è che ottobre, qualche volta. Il poeta, beninteso, pensa al clima politico, ma decide di descriverlo attraverso quello che a casa sua e nel resto del continente coinvolto, cioè l'Europa, è il clima meteorologico. Questo attacco mi ricorda in qualche modo la prima strofa di una poesia di Richard Wilbur, "Dopo gli ultimi bollettini", con la sua descrizione del «trash» («robaccia, rifiuti») che il vento freddo fa volare per le strade della grande città. Su questo verso potrei anche sbagliare, perché c'è questo «militant» che è difficile far quadrare con la mia interpretazione; ma qualcosa mi dice che il superlativo «windiest» va preso prima di tutto nel suo senso letterale e solo in un secondo tempo nella sua accezione spregiativa .

Con «Important Persons shout» possiamo i piedi su un terreno più sicuro, perché qui si exteriorizza il nostro scontento. Insieme a «The windiest militant trash», questo verso, grazie alla sua vigorosa subordinata, contiene la promessa, sempre benvenuta, di scaricare la colpa su qualcun altro, sulle autorità. Ma quando già ci prepariamo a goderne il

tono derisorio ecco: "Is not so crude as our wish..." Questo verso non solo ci priva di un capro espiatorio e afferma la nostra responsabilità per il marcio che c'è nel mondo, ma ci dice che noi siamo peggiori di quelli che accusiamo e addirittura termina con un «wish» in assonanza con «trash», togliendoci perfino la consolazione di una rima esatta. I due versi successivi introducono l'affermazione cruciale, la più cruciale di questa poesia, riferibile a tutto ciò che Auden aveva visto in quegli anni. «What mad Nijinsky wrote / About Diaghilev...». Be', nella nostra New York, dove il balletto è un equivalente intellettual-borghese di una partita di baseball, è superfluo, presumo, spiegare di chi stiamo parlando. Comunque, Nijinsky era il divo del leggendario Ballet Russe di Parigi nel primo ventennio del secolo, e la compagnia era diretta da Sergej Diaghilev, un famoso impresario cui si deve una serie di innovazioni nell'arte moderna: quasi un uomo del Rinascimento, con una fortissima personalità, ma in primo luogo un esteta. Nijinsky, che Diaghilev aveva scoperto, era anche il suo amante. Quando poi Nijinsky prese moglie, Diaghilev mandò all'aria il contratto. Di lì a poco Nijinsky impazzì. Vi racconto queste cose non per quello che hanno di piccante ma per spiegare la genealogia di una parola - anzi, di una consonante - che incontriamo più avanti nella strofa. A suo tempo si diedero varie versioni del licenziamento di Nijinsky: si disse che Diaghilev non era soddisfatto dello stile del ballerino, che Nijinsky aveva già dato segni di squilibrio, che il suo stesso matrimonio ne era un sintomo, e così via. Per conto mio, non vorrei che vi faceste di Diaghilev un'idea semplicistica: un po' per l'importanza che il suo nome ha in questa poesia, ma soprattutto perché era un uomo eccezionale. Per gli stessi motivi non vorrei che semplificaste troppo la figura di Nijinsky, se non altro perché alla fine della strofa Auden cita testualmente una frase del diario che Nijinsky scrisse in uno stato già prossimo alla pazzia. Vi raccomando

caldamente questo diario, un libro che ha il timbro e l'intensità del Vangelo. Ecco perché è importante «ciò che Nijinsky impazzito scrisse / su Diaghilev» .

Bene, adesso sappiamo chi sono questi due personaggi. Quello che i pazzi dicono delle persone sane è di solito interessante e spesso più che ragionevole. Nel verso «Is true of the normal heart» le parole «is true» dimostrano che Auden applica qui, sia pure involontariamente, il principio «santo-folle», ossia l'idea che il santo folle ha ragione. Nijinsky, in fondo, può ben essere considerato un "fool", un giullare fuori della realtà, perché è un uomo di teatro; quanto alla «santità», possiamo rifarci alla forma di follia che si manifesta nel suo diario, percorso senza dubbio da una forte vena religiosa. Da questa, come sapete, non è esente neanche il nostro poeta: «the error bred in the bone / Of each woman and each man» non si riferisce solo agli effetti subconsci dell'educazione, ma echeggia la Bibbia; l'espressione «ogni donna e ogni uomo» conferma e insieme stempera questa eco. Qui la concretezza si scontra con l'allusività. Ma alla validità delle parole di Nijinsky contribuisce più la «follia» che la «santità» di chi le pronuncia: perché Nijinsky, come uomo di teatro, è già, in senso tecnico, un tramite dell'«amore universale». Vi consiglio di dare un'occhiata alla "Ballata di Barnaby" in cui Auden, l'Auden degli ultimi anni, tratta più ampiamente questo tema .

L'errore, naturalmente, è l'egoismo radicato in ognuno di noi. Il poeta cerca di mettere a fuoco la vera origine della tragedia, e il suo discorso si sposta come una macchina fotografica dalla periferia (la politica) al centro (il subconscio, l'istinto), dove egli s'imbatte in questo anelito che spinge ogni donna e ogni uomo a volere «non già l'amore universale, / bensì d'essere amato lui solo». Qui la distinzione non è tra cristiano e pagano o tra spirituale e carnale, ma piuttosto tra generoso ed egoista: cioè tra dare e prendere; in una parola, tra Nijinsky e Diaghilev. Meglio ancora, tra amare e avere .

E guardate di che cosa è capace Auden. Viene fuori con l'impensabile: con una nuova rima per «love»: fa rimare «love» e «Diaghilev»! Vediamo un po' come ci arriva. Scommetto che Auden aveva in mente questa rima già da un po' di tempo. Il fatto è, però, che tutto è più facile se «love» viene prima e «Diaghilev» spunta al secondo posto. Ma il contenuto costringe il poeta a mettere prima «Diaghilev», il che comporta non pochi problemi. Per esempio, trattandosi di un nome straniero, il lettore può mettere l'accento sulla sillaba sbagliata. Così Auden colloca un verso brevissimo, quasi parentetico, «About Diaghilev», dopo un verso con tutti gli accenti regolari, «What mad Nijinsky wrote», il quale, a parte la regolarità del ritmo, serve anche ad abituare il lettore alla possibile presenza di un nome straniero e gli permette di distribuire gli accenti come meglio gli piaccia. Questa libertà prepara il terreno all'arbitrarietà trocaica del verso seguente, dove «Diaghilev» è virtualmente privo di accenti. E' assai probabile, a questo punto, che il lettore faccia cadere l'accento sull'ultima sillaba, e l'autore non ha niente in contrario, visto che «lev» deve rimare con «love»: che altro si potrebbe desiderare? Ma il nome di Diaghilev contiene anche quel suono "gh" che risulta alquanto inconsueto a un orecchio o a un occhio inglese. Così, alla fine, il poeta deve trovare una rima che funzioni non solo per «lev», ma anche per «ghilev» o, piuttosto, per «hilev». E infatti, ecco «have» nel verso «Craves what it cannot have». Che è un verso formidabile: l'energia di «Craves» si abbatte a testa bassa contro il muro di «what it cannot have». Questo verso appartiene allo stesso registro di «For the error bred in the bone», che ha uno straordinario vigore. Poi Auden concede un momento di pausa al lettore in «Of each woman and each man». Poi gli fa pagare questa pausa scandendo i monosillabi di «Craves what it cannot have», dove la sintassi è aspra, quasi al limite di rottura, cioè abbreviata rispetto al linguaggio naturale, "abbreviata rispetto

al pensiero", ossia più definitiva. Comunque, ritorniamo al nostro «have», perché ha implicazioni che vanno lontano .

Se «Diaghilev» rimasse direttamente con «love» si stabilirebbe tra i due termini una sorta di equazione che potrebbe suscitare perplessità nel lettore, non meno che nel poeta. Frapponendo il verbo «have», Auden mette a segno un colpo da maestro, perché adesso la successione delle rime si traduce addirittura in una proposizione: «Diaghilev-have-love» o, meglio ancora, «Diaghilev cannot have love». E qui, notate bene, «Diaghilev» sta per «arte». Così il risultato finale è che abbiamo sì un'equazione di «Diaghilev» con «love», ma solo passando per l'equazione con «have»; e «avere», come sappiamo, è il contrario di «amare», perché chi ama è Nijinsky, perché amare è «dare». Insomma, le implicazioni di questo schema di rime sono profonde quanto basta per darvi le vertigini. A questa strofa abbiamo già dedicato un bel po' di tempo, ma vorrei che a casa analizzaste questo schema di rime per conto vostro: può darsi che ne venga fuori più di quanto il poeta stesso aveva in mente quando l'ha usato. Non cerco di stuzzicarvi l'appetito, e meno che mai intendo insinuare che Auden facesse tutto questo consapevolmente. Al contrario, egli adottò questo schema istintivamente o, se preferite un'altra parola, subconsciamente. Ma è proprio questo a rendere tanto interessante l'analisi: non perché voi entriate così nel subconscio di qualcuno (nel caso di un poeta il subconscio quasi non esiste, essendo assorbito o venendo sfruttato clamorosamente dal conscio) o nei suoi istinti: semplicemente, l'analisi vi mostra fino a che punto uno scrittore è lo strumento del suo stesso linguaggio e come le sue nozioni etiche siano tanto più acute quanto più fine è il suo orecchio .

Tutto considerato, questa strofa ha il compito di concludere la ricerca iniziata in quella precedente, cioè di risalire alle origini del "malaise"; e si può ben dire che Auden arriva al midollo .

E' abbastanza naturale che, dopo questi versi, si senta il bisogno di una tregua, e la tregua viene con la strofa successiva, dove il pensiero prende strade meno impervie e il discorso si snoda su un piano più generale, più pubblico .

8. "From the conservative dark Into the ethical life The dense commuters come, Repeating their morning vow; «I 'will' be true to the wife, I'll concentrate more on my work,» And helpless governors wake To resume their compulsory game: Who can release them now, Who can reach the deaf, Who can speak for the dumb?" (14) .

E' questa, forse, la strofa meno interessante, pur avendo anch'essa i suoi gioielli. Il punto di forza è nei due versi d'apertura, che descrivono il viaggio dal subconscio all'esistenza razionale, cioè etica, dal sonno all'azione, dall'«oscurità» verso la «vita» piuttosto che verso la luce. Quanto alle rime, quella più densa di significati è «dark-work-wake», davvero funzionale rispetto al contenuto della strofa. E' il trionfo della rima assonante, e potete vedere le molte possibilità insite in questo strumento perché, quando arrivate a «wake» dopo «dark», vi accorgete che «wake» vi offre anche altre soluzioni. (Per esempio, potreste scegliere la triade «wait-waste-west», e così via). Quanto all'aspetto puramente didattico di questo «dark-work-wake», l'abbinamento «dark-work» è più interessante per via del probabile doppio significato di «dark». A me viene in mente un distico di un'altra poesia di Auden, "Lettera a Lord Byron": "Man is no center of the Universe, And working in an office makes it worse." (15) .

La quale - parlo della "Lettera" - vi offre l'unica probabilità di essere «happy» se non «good», «allegri» se non «buoni» .

Dal punto di vista metrico i primi sei versi di questa strofa assolvono egregiamente al compito di trasmettere il senso del

movimento di un treno; nei primi quattro avete la sensazione di viaggiare comodamente, ma poi vi arriva un primo scossone con «will» e un altro con «more», che rivelano le origini di ogni enfasi e insieme la consistenza di queste promesse. Con «And helpless governors wake» il metro si rimette in equilibrio, e dopo il sussultante «To resume their compulsory game» la strofa è rallentata da tre domande retoriche, l'ultima delle quali blocca completamente il nostro treno: «Who can release them now, / Who can reach the deaf, / Who can speak for the dumb?» .

Chi sono «The dense commuters», «gli ottusi pendolari»? Presumibilmente sono il risultato finale dell'anelito che spinge non all'amore universale, bensì a volere l'amore solo per sé: un gregge. Quanto a «conservative», riferito qui a «dark», è un altro esempio dell'abbagliante prossimità tipica delle definizioni audeniane: in una strofa precedente abbiamo visto «aria neutra», e in una poesia assolutamente meravigliosa di questo stesso periodo, "Spagna", troviamo «necessary murder», «necessario omicidio». Queste giustapposizioni sono efficaci e memorabili per la spietata luce - o, piuttosto, oscurità - che ogni parte di esse getta normalmente sull'altra; ossia, non è solo l'omicidio a essere necessario, ma la necessità stessa è omicida, e analogamente ogni velleità conservatrice è oscura. Perciò, nel verso successivo, «ethical life» si risolve in una doppia sorpresa: perché vi aspettereste «ethical light», «luce etica». La locuzione affermativa alla quale siamo abituati si allontana di colpo lasciando il posto all'apprensione: la «vita» è un residuo della «luce». Nel suo insieme la strofa dipinge l'avvilimento di un'esistenza meccanica in cui i «governanti» non sono affatto superiori ai governati, in cui né gli uni né gli altri sono capaci di sfuggire al buio che li avvolge e che essi stessi hanno prodotto .

E qual è, secondo voi, la fonte, la radice di tutti questi abbinamenti audeniani? Di cose come «necessary murder» o

«artificial wilderness» («artificiale desolazione») in "Lo scudo di Achille" o «important failure» («importante scacco») nel "Musée des Beaux Arts", eccetera, eccetera? Sì, è un'intensità di attenzione, d'accordo; ma di questa capacità non siamo dotati tutti quanti? Per arrivare a risultati simili è chiaro che questa capacità da sola non basta se non c'è qualcosa a potenziarla, a esaltarla. E che cosa la esalta in un poeta, e in questo poeta in particolare? Il principio della rima. All'origine di questi abbaglianti accostamenti c'è il medesimo meccanismo istintivo che permette di vedere o udire la rima tra «Diaghilev» e «love». Questo meccanismo, una volta messo in moto, non si ferma per nessuna ragione, diventa un istinto. Permea e plasma il vostro lavoro mentale, per non dire altro, e in più direzioni; diventa la vostra forma di cognizione, il vostro modo di percepire la realtà. Ed è questo a rendere così prezioso per la specie umana tutto l'impegno della poesia. Perché è il principio della rima a consentirci di cogliere quella prossimità tra entità apparentemente disparate. Tutti gli accostamenti di Auden suonano così veri perché "sono" rime. Questa contiguità tra oggetti, idee, concetti, cause, effetti - di per sé questa contiguità "è una rima": a volte una rima perfetta, più spesso un'assonanza; oppure soltanto una rima visiva. Se riuscite a destare e ad affinare in voi un istinto per queste rime, può darsi che vi troviate in mano delle carte migliori per la partita con la realtà .

9. Siamo arrivati a settantasette versi, e la nostra poesia, a parte il contenuto, ha assunto una mole tale da esigere una soluzione. A questo punto, la raffigurazione di un mondo diventa a sua volta un mondo. Così, quando il poeta dice «All I have is a voice», «Tutto quello che io ho è una voce», questo settantottesimo verso lascia sottintese molte cose e non si limita a offrire un diversivo lirico alla tensione etica. Non

rispecchia soltanto la disperazione dell'autore per la condizione umana quale è raffigurata nella sua poesia, ma il senso dell'inutilità della raffigurazione stessa. Presa di per sé, la disperazione sarebbe più accettabile, perché c'è sempre modo di risolverla con la collera o la rassegnazione, che sono entrambe strade promettenti per un poeta (soprattutto la collera, direi). Lo stesso vale per l'inutilità, che di per sé può essere altrettanto proficua se trattata con ironia o sobrietà .

Stephen Spender ha scritto una volta che Auden, bravissimo nel fare una diagnosi, non presumeva mai di proporre una terapia. Be', questo «All I have is a voice» è terapeutico, perché qui il poeta, cambiando tonalità, cambia l'angolo di osservazione. Semplicemente, questo verso ha un tono più alto di tutti i precedenti. In poesia, come voi sapete, tono è contenuto, o risultato del contenuto. Il livello del tono condiziona l'atteggiamento: l'intonazione diventa impostazione.

Quello che conta in questo settantottesimo verso è il passaggio dall'oggettività impersonale della descrizione a una nota fortemente personale, soggettiva. In fondo, è la seconda volta, ed è praticamente anche l'ultima, che il poeta parla davvero in prima persona. E questo «I», questo «io», non è più avvolto nell'impermeabile di un giornalista: quello che udite in questa voce è, nonostante il suo timbro stoico, un dolore inguaribile. E' un «I» acuto cui risponde, come un'eco smorzata, il «lie» che chiude il verso successivo. Ma ricordate che entrambi gli "i" acuti vengono subito dopo i «deaf» e i «dumb», i «sordi» e i «muti» della strofa precedente; e questo crea un singolare effetto di contrasto acustico .

L'unica cosa che qui tiene a freno il dolore è il ritmo; e «dolore controllato dalla metrica» può essere, se volete, una definizione provvisoria dell'umiltà, se non di tutta quanta l'arte della poesia. Nei poeti, di regola, stoicismo e tenacia sono frutto non tanto delle loro personali filosofie e predilezioni

quanto delle loro esperienze nel campo della prosodia, che è poi il nome della terapia. Questa strofa, come del resto tutta questa poesia, è la ricerca di una virtù sicura, una ricerca che alla fine riconduce il cercatore a se stesso .

Ma non anticipiamo. Questa strofa, per quanto riguarda le rime, non è tra le più strepitose. «Voice-choice-police» e «lie (authority)-sky-die» sono nella norma; il poeta se la cava meglio con «brain-alone», che non manca di suggestione. Ma ancora più suggestivo è «folded lie, / The romantic lie in the brain». Proviamo a rileggere: "All I have is a voice To undo the folded lie, The romantic lie in the brain Of the sensual man-in-the-street And the lie of Authority Whose buildings grope the sky: There is no such thing as the State And no one exists alone; Hunger allows no choice To the citizen or the police; We must love one another or die." /16) .

E' evidente l'insistenza su «folded» e «lie»: è una sottolineatura, ma resta da vedere che cosa si vuole sottolineare. «Folded» fa pensare a «paper», alla carta e ai giornali, e quindi «lie» è la menzogna della parola stampata, con tutta probabilità quella di un giornale popolare. Ma poi ci troviamo di fronte a un qualificativo: «The romantic lie in the brain». Il qualificativo non si riferisce tanto a «lie», alla «menzogna» in sé, nonostante il nuovo epiteto che l'accompagna, quanto al cervello e alle sue pieghe .

In «All I have is a voice», senza dubbio, l'orecchio coglie un senso di discrezione e di modestia, con le relative conseguenze, piuttosto che l'ironia che si avverte invece nella rabbia controllata di «the folded lie». Ma il valore del settantottesimo verso non sta negli effetti separati della disperazione e dell'inutilità, e neppure nella loro interrelazione: ciò che si ode più chiaramente in questo verso è la voce dell'umiltà, che in questo particolare contesto ha un sottofondo stoico. Qui Auden non gioca con le parole; no. Questi due versi non fanno che parafrasare il concetto dell'«error bred in

the bone / Of each woman and each man». In un certo senso Auden vuole incidere l'osso e mostrarci la menzogna (l'errore) che vi si nasconde dentro. E perché lo fa proprio qui? Perché vuole ribadire la contrapposizione tra l'amore universale e l'egoismo di chi pretende «d'essere amato lui solo». «The sensual man-in-the-street» come anche «Authority» e «the citizen» o «the police» sono semplicemente elaborazioni del tema «each woman and each man», nonché impliciti richiami agli argomenti addotti per giustificare l'atteggiamento isolazionista assunto in quei mesi dagli Stati Uniti. «Hunger allows no choice / To the citizen or the police» è soltanto un modo elementare e realistico di sostenere l'esistenza di un denominatore comune tra la gente, ed è detto in un registro opportunamente basso. Auden sceglie qui una locuzione molto piatta, terra terra, tipicamente inglese, proprio perché l'idea che cerca di affermare è di natura assai elevata; cioè ritiene, evidentemente, che le cose importanti, come appunto l'amore universale, si difendono meglio se si usa una logica con i piedi per terra. A parte questo, credo, gli piace il distacco mentale, la lucida freddezza senza vie d'uscita la cui abbagliante adiacenza alla verità genera una simile affermazione. (Veramente ci sarebbe un'alternativa alla fame: ancora più fame; ma qui usciamo dal tema). In ogni modo questo discorso sulla fame fa da contrappeso a ogni possibile implicazione ecclesiastica del verso seguente, che è decisivo per tutta l'argomentazione di Auden: «We must love one another or die» .

Bene, ecco il verso che in seguito indusse il poeta a scartare tutta la poesia escludendola dal "corpus" della sua opera. Secondo varie fonti, la escluse perché giudicava presuntuoso e falso questo verso. Perché, diceva, dobbiamo morire comunque. Tentò di modificarlo, ma non trovò niente di meglio che «We must love one another "and" die», che sarebbe una frase banale con un'aria fuorviante di profondità. Così espunse la poesia dall'edizione dei "Collected Poems"

pubblicata nel dopoguerra, e se adesso abbiamo il testo sotto gli occhi lo dobbiamo a Edward Mendelson, che curò l'edizione postuma della Viking e vi premise un'introduzione che è quanto di meglio io abbia mai letto su Auden .

Aveva ragione Auden nel condannare questo verso? Sì e no, direi. Senza dubbio Auden era estremamente coscienzioso, e per il modo di vedere inglese essere coscienzioso significa guardare le cose con molto realismo. Dobbiamo anche considerare che giudicava questo verso col senno di poi: dopo la carneficina della seconda guerra mondiale tutt'e due le versioni suonavano un po' macabre. La poesia non è reportage, e le notizie che essa trasmette devono avere un significato permanente. Si potrebbe sostenere, in un certo senso, che qui Auden paga lo scotto per essersi atteggiato a giornalista nella prima strofa di questa poesia. Ma devo aggiungere che se questo verso gli sembrava falso non era certamente per colpa sua .

E' evidente che il significato reale del verso, nel settembre del 1939, era: «We must love one another or kill» (17). O anche: «we'll be killing one another in no time». (18) Infatti - tutto quello che Auden aveva era una voce, e questa non fu udita o ascoltata - ciò che venne poi fu esattamente quello che lui aveva predetto: il massacro. Ma la carneficina della seconda guerra mondiale aveva preso proporzioni tali che nessuno poteva compiacersi di essere stato profeta. Così il poeta decide di prendere alla lettera questo «or die». Perché, presumibilmente, si sentiva responsabile per non essere riuscito a scongiurare quello che era avvenuto, visto che aveva scritto questa poesia con l'intento precipuo di influire sull'opinione pubblica .

10. In fondo, non era soltanto senno di poi. La prova che Auden non si sentiva molto sicuro circa il dilemma posto in questo verso si può cogliere nell'attacco della strofa successiva: "Defenceless under the night Our world in stupor lies; Yet, dotted everywhere, Ironical points of light Flash out wherever the Just Exchange their messages..." (19) .

«Defenceless under the night», abbinato a «Our world in stupor lies», equivale a un'ammissione di sconfitta, al riconoscimento che ogni tentativo di persuasione è fallito. Ma «Defenceless under the night» segna al tempo stesso la più alta punta lirica di tutta la poesia, con un timbro che supera perfino «All I have is a voice». In entrambi i casi il lirismo deriva dalla sensazione del fallimento umano - di quello «human unsuccess» di cui Auden parla nella poesia "In memoria di W.B. Yeats" -, dalla sua propria «rapture of distress», «estasi d'angoscia» .

Venendo subito dopo «We must love one another or die», il verso «Defenceless under the night» ha un'aria molto personale e balza dal piano della razionalizzazione a quello della pura confessione emotiva, entrando nella sfera delle rivelazioni. In senso strettamente tecnico, «We must love one another or die» segna la fine del percorso mentale. Dopo, può esserci soltanto una preghiera, e «Defenceless under the night» s'innalza infatti fino a diventare preghiera, per la sua tonalità prima ancora che per il suo contenuto testuale. E il poeta, quasi avvertisse che le cose possono sfuggirgli di mano e sottrarsi al suo controllo, che il registro sta per assumere la vibrazione di un gemito, si trattiene e cerca di prevenire questa possibilità con «Our world in stupor lies» .

Ma per quanto egli si sforzi, in questo verso e nei quattro successivi, di abbassare le voci, il tono magico introdotto da «We must love one another or die» viene accentuato quasi contro la sua volontà da «Defenceless under the night» e resta nell'aria. Non solo, ma penetra nelle difese del poeta quanto

più egli cerca di consolidarle. E' una magia di natura ecclesiastica, ossia pervasa del senso dell'infinito; e parole come «everywhere», «light», «Just», grazie alla loro natura generica, echeggiano involontariamente quel senso, nonostante la presenza di qualificativi riduttivi come «dotted» e «ironie». E quando il poeta è quasi sul punto di imbrigliare completamente la propria voce, quella magia erompe in un empito lirico, con cinque versi stupendi che assommano in sé supplica e preghiera: "May I, composed like them Of Eros and of dust, Beleaguered by the same Negation and despair, Show an affirming flame." (20) .

Quello che abbiamo davanti a noi, a parte tutto il resto, è un autoritratto che si dilata in una definizione della specie umana. E questa definizione, devo aggiungere, viene dal tono di «May I» piuttosto che dai particolari dei tre versi successivi. E' la loro somma, infatti, a produrre quel «May I». Quella che abbiamo davanti a noi, in altre parole, è verità che si traduce in lirismo o, meglio ancora, lirismo che diventa verità; quello che abbiamo davanti a noi è uno stoico che prega. Questa può non essere ancora la definizione della specie, ma ne è sicuramente la meta .

Questa è, in ogni caso, la direzione in cui si avviò il nostro poeta. D'accordo, può darsi che questo epilogo vi sembri un tantino santimonioso, e può darsi che vi domandiate chi sono «i Giusti» - i leggendari trentasei o qualcuno in particolare - o che aspetto avrà mai questa «affirming flame». Ma non si seziona un uccello per scoprire le origini del suo canto: quello che va sezionato è il vostro orecchio. Nell'uno o nell'altro caso, però, eludereste l'alternativa di «We must love one another or die», e non credo che possiate permettervelo .

Note "Su «Primo Settembre 1939» di W. H. Auden"

Nota 1. «Sono seduto in una delle bettole / di Fifty-second Street / incerto e spaventato / mentre scadono le speranze astute / di un basso decennio disonesto: / onde d'ira e paura / circolano sulle chiare / e oscurate contrade della terra, / a ossessionare le nostre vite private; / l'odore innominabile di morte / offende questa notte di settembre» .

Nota 2. «Meticolosa erudizione può / esumere l'offesa tutta intera, / partendo da Lutero fino a oggi...» .

Nota 3. «... esumere l'offesa tutta intera, / partendo da Lutero fino a oggi, / che ha spinto una cultura alla pazzia, / scoprire quello che successe a Linz...» .

Nota 4. «... che smisurata imago fabbricò / un dio psicopatico: / io e il pubblico sappiamo / ciò che ogni bambino impara a scuola, / quelli cui male è fatto / faranno male in cambio» .

Nota 5. «L'esiliato Tucidide sapeva / tutto ciò che un discorso possa dire / sulla Democrazia...» .

Nota 6. «L'esiliato Tucidide sapeva / tutto ciò che un discorso possa dire / sulla Democrazia, / e ciò che i dittatori fanno, / le sciocchezze senili che pronunciano / davanti a un apatico sepolcro...» .

Nota 7. «[Tucidide] ... analizzò tutto nel suo libro, / la ragione messa al bando, / la sofferenza che si fa abitudine, / malgoverno e angoscia: / ci è inflitto di nuovo tutto questo» .

Nota 8. «Entro quest'aria neutra / in cui ciechi grattacieli usano...» .

Nota 9. «Entro quest'aria neutra / in cui ciechi grattacieli usano / tutta la loro altezza a proclamare / il vigore dell'Uomo Collettivo...» .

Nota 10. «... ogni lingua riversa la sua vana / scusa in concorrenza...» .

Nota 11. «... guardano dallo specchio fissamente / il volto dell'imperialismo / e il sopruso internazionale» .

Nota 12. «Visi lungo il bancone / si aggrappano al loro giorno medio: / le luci non devono mai spegnersi, / la musica deve continuare, / tutte le convenzioni si alleano / perché questa fortezza assuma in sé / i mobili di casa; / affinché non si veda dove siamo, / perduti in un bosco di fantasmi, / bambini paurosi della notte / che non sono mai stati allegri o buoni» .

Nota 13. «La più ventosa roba militante / che Important Personaggi strillano / è meno rozza di quel che vogliamo: / ciò che Nijinsky impazzito scrisse / su Diaghilev / è vero per il cuore più normale; / perché l'errore innato dentro l'osso / di ogni donna e ogni uomo / pretende quello che non può avere, / non già l'amore universale, / bensì d'essere amato lui solo» .

Nota 14. «Dalla conservatrice oscurità / verso la vita etica / arrivano gli ottusi pendolari, / ripetendo il voto mattutino: / 'Io alla moglie 'voglio' esser fedele, / m'impegnerò di più nel mio lavoro,' / e governanti inetti si risvegliano / per riprendere il gioco obbligatorio: / chi può ancora liberarli adesso, / chi può arrivare ai sordi, / chi può parlare per i muti?» .

Nota 15. «L'uomo non è centro dell'Universo, / e lavorare in un ufficio rende le cose anche peggiori» .

Nota 16. «Tutto quello che io ho è una voce / che smuova la menzogna ripiegata, / la menzogna romantica annidata nel cervello / del sensuale uomo della strada / e la menzogna dell'Autorità / i cui palazzi palpano il cielo: / non c'è una cosa che chiamano Stato / e nessuno esiste mai da solo; / la fame non consente alcuna scelta / al cittadino o alla polizia; / noi dobbiamo amarci l'un l'altro o morire» .

Nota 17. «Dobbiamo amarci l'un l'altro oppure uccidere» .

Nota 18. «Ci uccideremo l'un l'altro molto presto» .

Nota 19. «Indifeso sotto la notte / il nostro mondo giace
inebetito; / e tuttavia, sparsi dappertutto, / punti di luce ironici /
si accendono dovunque i Giusti / scambiano i loro
messaggi...».

Nota 20. «Che io possa, composto come loro / di Eros e di
polvere, / assediato dalla stessa / negazione e disperazione, /
mostrare una fiamma che afferma» .

UN POETA E LA PROSA

1. La tradizione di dividere la letteratura in poesia e prosa risale alle origini della prosa, perché solamente nella prosa si poteva fare una distinzione del genere. Da allora poesia e prosa sono state abitualmente considerate aree - o, meglio ancora, sfere - separate della letteratura, del tutto indipendenti l'una dall'altra. Basti dire che espressioni come «poesie in prosa», «prosa ritmica» e simili indicano una mentalità derivativa, una percezione polarizzata, anziché integrale, della letteratura come fenomeno. Fatto abbastanza curioso, un tale modo di vedere le cose non ci è stato imposto dall'esterno, dalla critica: è invece, soprattutto, il risultato dell'atteggiamento corporativo assunto verso la letteratura dai letterati medesimi .

Il concetto di uguaglianza è estrinseco alla natura dell'arte, e il pensiero di ogni uomo di lettere è un pensiero gerarchico. Entro questa gerarchia la poesia occupa una posizione superiore a quella della prosa, e il poeta, in linea di principio, sta più in alto del prosatore: non solo perché la poesia è in effetti più antica della prosa, ma perché in circostanze difficili un poeta riesce a sedersi per scrivere un pezzo, mentre in un analogo frangente un prosatore penserebbe a ben altro che a una poesia. Il prosatore, anche se ha i numeri per scrivere un passabile testo in versi, sa benissimo che la poesia paga infinitamente peggio della prosa, e più lentamente .

Tranne poche eccezioni, tutti gli scrittori più o meno illustri degli ultimi tempi hanno pagato il loro pedaggio ai versi. Alcuni, come Nabokov, hanno tentato fino all'ultimo di

convincere se stessi e quanti avevano intorno che, se non erano poeti "in primis", erano ugualmente poeti. Quasi tutti però, dopo aver ceduto una volta alla tentazione della poesia, non vi sono più ritornati se non come lettori, salvo rimanerle profondamente grati per le lezioni di stringatezza e di armonia che da essa avevano appreso. Nella letteratura del ventesimo secolo l'unico caso di un prosatore di rilievo che sia diventato un grande poeta è quello di Thomas Hardy. In generale, tuttavia, si può dire che il prosatore privo di un'esperienza attiva nella poesia è portato alla prolissità e alla magniloquenza .

Che cosa può imparare un prosatore dalla poesia? La dipendenza della gravità specifica di una parola dal suo contesto, il pensare concentrato, l'omissione dell'ovvio, i pericoli nascosti in uno stato d'animo elevato. E che cosa impara il poeta dalla prosa? Non molto: l'attenzione al particolare, l'uso del parlare corrente e del burocratese e, in rare occasioni, la tecnica della composizione (in questo campo la maestra migliore è la musica). Sono però risultati che si possono ottenere, tutti e tre, attraverso l'esperienza della poesia stessa, e in teoria - ma solo in teoria - un poeta può tirare avanti senza la prosa .

E solo in teoria può tirare avanti senza scrivere prosa. A volte la necessità, a volte l'ignoranza di un recensore, per non parlare della corrispondenza ordinaria, lo costringeranno prima o poi a scrivere le sue righe «come tutti gli altri», senza andare continuamente a capo. Ma un poeta, oltre a queste ragioni, ne ha altre che qui cercheremo di esaminare. In primo luogo, un bel giorno può venirgli, molto semplicemente, l'impulso a scrivere un pezzo in prosa. (Il complesso d'inferiorità di cui il prosatore soffre nei confronti del poeta non implica automaticamente un complesso di superiorità del poeta nei confronti del prosatore. Non di rado il poeta giudica il lavoro del prosatore assai più serio del suo; e può accadere, anzi, che

il suo non lo consideri nemmeno un lavoro). Vi sono temi, poi, che si possono trattare solamente in prosa. Una storia in cui agiscono più di tre personaggi si ribella a quasi tutte le forme poetiche, con l'eccezione dell'epica. A loro volta le riflessioni su temi storici e i ricordi d'infanzia (ai quali il poeta si abbandona non meno dei comuni mortali) hanno nella prosa il loro sbocco più naturale. "La storia della ribellione di Pugatchëv" e "La figlia del capitano": (a) non sembrerebbero temi ideali per un poema romantico, specialmente nell'era del romanticismo? Eppure accade alla fine che al romanzo in versi si sostituiscano sempre più spesso i «versi da un romanzo». (b) Nessuno può dire quanto perda la poesia allorché un poeta ricorre alla prosa; è però certo, certissimo, che la prosa ci guadagna, e non poco .

Non c'è niente che spieghi tutto questo meglio delle opere in prosa di Marina Cvetaeva. Per parafrasare Clausewitz, la prosa non era per la Cvetaeva se non la continuazione della poesia con altri mezzi (storicamente, del resto, la prosa è proprio questo). Dappertutto - nelle sue annotazioni diaristiche, nei suoi saggi sulla letteratura, nei suoi ricordi romanziati - assistiamo allo stesso fenomeno: il trasferimento di una metodologia poetica in un testo prosastico, una metamorfosi per cui la poesia diventa prosa. La frase della Cvetaeva è costruita non tanto secondo il principio del soggetto che precede il predicato quanto mediante l'uso di una tecnologia specificamente poetica: associazione di suoni, rima interna, "enjambement" semantico, eccetera. Cioè, il lettore si trova costantemente a seguire non già uno sviluppo lineare (analitico), bensì un processo di crescita o concrescita del pensiero (sintesi), paragonabile a quello che dà luogo alla formazione dei cristalli. Forse non esiste un laboratorio migliore per analizzare la psicologia della creazione poetica, poiché tutte le fasi del processo si mostrano nella loro

immediatezza, così ravvicinate da rasentare la brutalità della caricatura .

«Leggere» dice Marina Cvetaeva «è complicità nel processo creativo». Sono, senza il minimo dubbio, le parole di un poeta: Lev Tolstoj non avrebbe mai detto qualcosa di simile. In questa dichiarazione un orecchio sensibile o almeno sufficientemente attento può cogliere una nota di disperazione, ancorché smorzata dall'orgoglio (orgoglio d'autore, anzi d'autrice, che è tutto dire), ed è la peculiare disperazione di un poeta afflitto dallo iato che si va allargando - ogni verso lo rende più ampio - tra autore e pubblico. E nel ricorrere del poeta alla prosa, a questa forma «normale» "a priori" di comunicazione col lettore, c'è sempre un vago desiderio di ridurre la velocità, di cambiar marcia, un tentativo di farsi capire, di spiegare le cose. Perché senza complicità nel processo creativo non c'è comprensione: che cos'è la comprensione se non complicità? Come ha detto Whitman: «La grande poesia è possibile solo se ci sono grandi lettori». Nel ricorrere alla prosa, e nello smontare quasi una parola su due nelle sue parti componenti, la Cvetaeva mostra al suo lettore di che cosa è fatta una parola, un pensiero, una frase; tenta, spesso contro la sua stessa volontà, di tirare il lettore più vicino a sé: di renderlo altrettanto grande .

C'è poi un'altra spiegazione alla metodologia della prosa di Marina Cvetaeva. Da quando è nato il «genere» narrativo, ogni sua forma - novella, racconto, romanzo - ha paventato una cosa: l'accusa di non essere convincente. Da qui la ricerca del realismo oppure un certo corredo di accorgimenti strutturali. In ultima analisi, ogni scrittore mira alla stessa cosa: a recuperare o a trattenere il tempo, il passato o il presente. In questa impresa il poeta ha a sua disposizione la cesura e giochi di accenti, di sillabe, di clausole; il prosatore non ha niente di simile. Ricorrendo alla prosa, la Cvetaeva vi travasa inconsciamente la dinamica del linguaggio poetico - la

dinamica del canto, in sostanza - che è in sé una forma di tempo ristrutturato. (Se non altro, perché un verso è breve: in esso ogni parola, e spesso ogni sillaba, è soggetta a un doppio o triplo carico semantico. Una molteplicità di significati presuppone un numero corrispondente di tentativi di comprensione, ossia impegna la mente in una serie di inquadrature; e che cos'è un'"inquadratura" se non un'unità di tempo?). La Cvetaeva, però, non si preoccupa eccessivamente di sapere se e quanto sia convincente il linguaggio della sua prosa: quale che sia il tema del suo discorso narrativo, la tecnologia rimane la stessa. Inoltre, la sua narrativa in senso stretto è priva di qualsiasi trama ed è tenuta insieme principalmente dall'energia del monologo. Ma ciò nonostante, a differenza dei prosatori di professione e di altri poeti che si sono cimentati nella prosa, la Cvetaeva non si assoggetta alle regole, all'inerzia estetica del «genere»: al contrario, vi sovrappone la propria tecnologia, la impone e impone se stessa. E questo non è il risultato di un'ossessione egocentrica, come si crede comunemente; deriva invece da un'ossessione tonale che per lei è assai più importante della categoria - poesia o narrativa - alla quale il suo lavoro appartiene .

In una narrazione la verosimiglianza può essere il frutto di un'obbedienza alle regole del «genere»; ma lo stesso effetto può essere attribuito anche al timbro della voce narrante. In questo secondo caso sia la plausibilità della vicenda sia la vicenda stessa passano in secondo piano nella coscienza dell'ascoltatore (ossia finiscono tra parentesi), quasi si trattasse di un pedaggio pagato dall'autore alle prerogative del «genere». Fuori dalle parentesi restano il timbro della voce e la sua intonazione. Per ottenere questo effetto sul palcoscenico occorre un accompagnamento di gesti supplementari; sulla carta - ossia nella prosa - lo si ottiene con lo strumento dell'aritmia drammatica, che il più delle volte è prodotta da proposizioni nominali sparse in una massa di proposizioni più

complesse. Già in questo si può vedere qualche elemento preso in prestito dalla poesia. Ma la Cvetaeva, che non ha bisogno di farsi prestare niente da nessuno, usa dal principio alla fine la massima compattezza strutturale del linguaggio. Il grado di espressività linguistica della sua prosa, dato l'impiego minimo di espedienti tipografici, è davvero notevole. Ricordiamo come esempio, anche se è difficilmente traducibile, la didascalia con cui l'autrice descrive Casanova nella commedia "La fine di Casanova": «Ne barstvenen - carstvenen» («Non come un astro - come uno zar»). Proviamo ora a immaginare quanto spazio avrebbe preso in Tchechov una didascalia analoga. E questo non è il risultato di una deliberata economia - di carta, parole o fatica -, bensì un effetto collaterale dell'istintivo laconismo del poeta .

Prolungando la poesia nella prosa, la Cvetaeva non cancella il confine che le divide l'una dall'altra nella coscienza popolare, ma lo sposta in sfere linguistiche che prima erano sintatticamente inaccessibili: lo trasferisce verso l'alto. E la prosa, dove il pericolo di un "cul-de-sac" stilistico è molto maggiore che nella poesia, non può che avvantaggiarsi di questo spostamento: lassù, nell'aria rarefatta della propria sintassi, la Cvetaeva le imprime un'accelerazione che si traduce in un cambiamento della nozione stessa di inerzia. «Stile telegrafico», «"stream of consciousness"», «l'arte del sotto-testo» e via dicendo non hanno niente a che fare col processo seguito da Marina Cvetaeva. Le opere dei suoi contemporanei - per non parlare degli autori dei decenni successivi, la cui produzione può accontentarsi di qualcuna delle definizioni citate - si possono leggere con qualche interesse soprattutto per motivi nostalgici oppure (ma è quasi la stessa cosa) per considerazioni storico-letterarie. Quella creata dalla Cvetaeva è una letteratura del «super-testo». Se in lei la coscienza «"streams"», scorre seguendo un canale etico. Se il suo stile si avvicina a quello telegrafico, è solo perché il

principale segno d'interpunzione è per lei il trattino, che sta a connotare la prossimità ai fenomeni e i salti al di là dell'ovvio. Questo segno, però, assolve anche a un'altra funzione: un tratto che cancella via una grossa fetta della letteratura russa del ventesimo secolo .

2. «Spesso Marina inizia una poesia con un do di petto» diceva Anna Achmatova. Altrettanto si può dire, fino a un certo punto, per l'intonazione della prosa della Cvetaeva. Tale era il timbro della sua voce che il suo discorso comincia quasi sempre all'altro capo dell'ottava, nel registro più alto, al limite superiore, dopo il quale si può immaginare solo una discesa o, al massimo, un altipiano. Ma il timbro della sua voce era così tragico che inevitabilmente dava la sensazione di continuare a salire, quale che fosse la durata del suono. Questo carattere tragico non era dovuto propriamente a un'esperienza biografica: era lì fin da prima. L'esperienza venne solo a coincidere con esso, rispose ad esso come un'eco .

Questo timbro è già avvertibile chiaramente nelle pagine di "Juvenilia" (una raccolta di liriche scritte tra il 1913 e il 1915): Versi della mia poesia, scritti così presto che non sapevo d'essere poeta.. .

E' un modo, già questo, di rifiutare se stessa più che di parlare di se stessa. L'esperienza biografica poteva solo seguire la voce, restando sempre indietro, perché la voce scalcava gli avvenimenti - dopo tutto, aveva la velocità del suono. Insomma, l'esperienza resta sempre indietro rispetto all'anticipazione .

Ma qui non si tratta soltanto del ritardo dell'esperienza rispetto all'anticipazione: sono in gioco le differenze tra arte e realtà. Una di queste differenze è che in arte, date le proprietà della materia stessa, è possibile raggiungere un grado di lirismo che non ha un equivalente fisico nel mondo reale. Né,

allo stesso modo, esiste nel mondo reale un equivalente di quello che è il tragico in arte, essendo questo (il tragico) il rovescio del lirismo - o la fase che lo segue. La diretta esperienza di un individuo, per quanto drammatica, è sempre superata dall'esperienza di uno strumento. Ma un poeta è il combinarsi di uno strumento e di un essere umano in un'unica persona: una combinazione in cui il primo prevale a poco a poco sul secondo fino a sostituirlo. La sensazione di questo prevalere determina il timbro; la consapevolezza, poi, determina il destino .

Questo può forse spiegare in parte perché un poeta si volge alla prosa, e in particolare alla prosa autobiografica. Nel caso della Cvetaeva non è certamente un tentativo di riscrivere la storia - troppo tardi, ormai. E', piuttosto, un ritirarsi dalla realtà verso e dentro la preistoria, nell'infanzia. Ma questa non è l'infanzia candida di un memorialista con le carte in regola, il periodo «quando-non-si-sa-ancora-niente». E l'infanzia «quando-si-sa-già-tutto» ma «niente-è-ancora-cominciato», l'infanzia del poeta maturo che nel mezzo della vita è investito da un'epoca brutale. La prosa autobiografica - la prosa in generale - è in questo caso soltanto una pausa, un po' di respiro. Come ogni tregua, è lirica e momentanea. (Questa sensazione - di una tregua, con tutti i suoi aspetti collaterali - è ben evidente in quasi tutti i saggi letterari della Cvetaeva, insieme al forte elemento autobiografico. Il risultato è che i suoi saggi si rivelano «letteratura dentro la letteratura», infinitamente più di tutta la moderna «critica testuale del testo»). In sostanza, tutta la prosa della Cvetaeva, tranne le pagine diaristiche, è retrospettiva, perché solo dopo aver dato uno sguardo indietro è possibile fermarsi per una pausa di respiro .

In questo tipo di prosa il particolare assume così una funzione simile a quella del fluire stesso della prosa, rallentato rispetto al discorso poetico. E' una funzione puramente

terapeutica; è la funzione di una pagliuzza alla quale ci si aggrappa (e tutti sappiamo chi ci si aggrappa). Quanto più minuziosa è la descrizione, tanto più scoperto è il bisogno di quella pagliuzza. In generale: quanto più un'opera di questo tipo è costruita «alla Turgenev», tanto più d'avanguardia sono i «correttivi» di tempo, luogo e tono che l'autore vi introduce. Perfino la punteggiatura è chiamata a mansioni supplementari. Così, il punto che chiude e completa una narrazione ne denota la fine fisica, un discrimine, un precipizio che strapiomba nella realtà, nella non-letteratura. L'inevitabilità e prossimità di questo precipizio, che sono controllate dalla narrazione stessa, moltiplicano per dieci lo sforzo dell'autore per arrivare alla perfezione entro i confini assegnati e, in parte, gli semplificano addirittura il compito costringendolo a scartare tutto il superfluo .

Il rifiuto del superfluo è di per sé il primo segnale della poesia - l'inizio del predominio del suono sulla realtà, dell'essenza sull'esistenza: la sorgente della coscienza tragica. Su questa via la Cvetaeva si spinse più avanti di chiunque altro, nella letteratura russa e, si direbbe, nella letteratura mondiale. In quella russa, quanto meno, la Cvetaeva ha occupato un posto a sé, assolutamente isolato da tutti i contemporanei, anche i più notevoli, un posto cinto tutt'intorno da un muro fatto di materiali scartati, di superfluità rifiutate. L'unico che possa starle vicino - e proprio come prosatore - è Osip Mandel'shtam. Il parallelismo tra la Cvetaeva e Mandel'shtam, come prosatori, è davvero singolare. "Il rumore del tempo" e "Il francobollo egiziano" di Mandel'shtam si possono affiancare alla prosa autobiografica della Cvetaeva; scritti di lui come i saggi di "Sulla poesia" e come "Conversazione su Dante" ai saggi letterari di lei; "Viaggio in Armenia" e "Quarta prosa" di Mandel'shtam a "Pagine di diario" della Cvetaeva. L'affinità stilistica - mancanza di una trama, retrospettività, densità linguistica e metaforica - appare

perfino superiore all'affinità di «genere» e di tema, sebbene Mandel'shtam sia un po' più tradizionale .

Sarebbe però un errore cercare di spiegare questa contiguità di stile e di «genere» attribuendola all'analogia delle vicende biografiche dei due scrittori o al clima generale dell'epoca. Le biografie non si conoscono mai in anticipo, mentre «clima» ed «epoca» sono nozioni strettamente transitorie. L'elemento fondamentale di somiglianza tra le opere in prosa della Cvetaeva e quelle di Mandel'shtam sta nella sovrassaturazione puramente linguistica, percepita come sovrassaturazione emotiva e spesso divenuta specchio di quest'ultima. Nello «spessore» della scrittura, nella densità delle immagini, nella dinamica delle frasi Mandel'shtam e la Cvetaeva sono così vicini che vien fatto di sospettare, se non vincoli di sangue, almeno uno spirito di corpo, un'adesione allo stesso «ismo». Ma mentre Mandel'shtam era un acmeista, la Cvetaeva non fece mai parte di alcun gruppo, e nemmeno il più spregiudicato dei suoi critici si è mai avventurato ad affibbiarle un'etichetta. La chiave dell'affinità tra la prosa di Mandel'shtam e quella della Cvetaeva va cercata nello stesso punto in cui si nasconde la ragione della differenza tra la poesia dell'uno e quella dell'altra: nella loro relazione col linguaggio o, più esattamente, nel grado della loro dipendenza dal linguaggio .

Poesia non è «le parole migliori nell'ordine migliore»; per il linguaggio essa è la forma più alta di esistenza. In termini puramente tecnici, beninteso, poesia significa disporre le parole con il massimo peso specifico nella sequenza più efficace ed esternamente inevitabile. In senso ideale, però, poesia è linguaggio che nega la propria massa e le leggi di gravità; è tensione del linguaggio, ascesa - o deviazione - verso quel momento iniziale, quel principio in cui il Verbo "era". In ogni caso, è movimento del linguaggio per accedere a regioni pre- (sopra-) «genere», cioè alle sfere da cui è scaturito. Le forme apparentemente più artificiali di organizzazione del

linguaggio poetico - terza rima, sestine, ottave e così via - in realtà non sono niente di più che un'elaborazione naturale, reiterativa, minuziosa dell'eco che seguì il Verbo originale. Di conseguenza Mandel'shtam, poeta esteriormente più formale della Cvetaeva, aveva bisogno della prosa, che lo sottraeva all'eco, al potere del suono ripetuto, non certo meno di quanto ne aveva bisogno lei, la Cvetaeva, che pensava in termini extra-strofici - extra-metrici, in generale - e aveva la sua forza primaria nella proposizione subordinata, in una dialettica tra le radici dei vocaboli .

Ogni parola espressa richiede una qualche continuazione. Può continuare in più modi: in forma logica, fonetica, grammaticale, attraverso la rima. E' così che un linguaggio si sviluppa, e se non è la logica sarà la fonetica a indicare che il linguaggio ha bisogno di svilupparsi. Ciò che è stato espresso, infatti, non è mai la fine, bensì il margine, il ciglio del discorso, che - esistendo il tempo - è sempre seguito da qualcosa. E ciò che segue è sempre più interessante di ciò che già è stato detto - e non più a causa del tempo, ma piuttosto «nonostante» il tempo. Tale è la logica del discorso, e tale è la base della poetica di Marina Cvetaeva. Per lei non c'è mai abbastanza spazio: né in una poesia né in prosa. Anche i suoi saggi di stampo più accademico sono sempre come gomiti che sporgano da una stanza troppo piccola. Una poesia è costruita sul principio della frase complessa; la prosa consiste di "enjambements" grammaticali: ecco come sfugge alla tautologia. (Perché nella prosa l'invenzione ha, rispetto alla realtà, la stessa funzione della rima in una poesia). Servire le Muse comporta molti doveri, ma la regola più crudele è proprio quella per cui non sono tollerate le ripetizioni - si tratti di metafore, temi o artifici. Nella vita di tutti i giorni raccontare la stessa storiella due o tre volte non è reato. Ma non puoi permetterti di fare qualcosa di simile sulla carta; il linguaggio ti costringe a fare un passo oltre - quanto meno in

senso stilistico. Non già, naturalmente, a vantaggio del tuo benessere interiore (sebbene si scopra poi che va anche a suo vantaggio), ma per il benessere stereoscopico (-fonico) del linguaggio. Un cliché è una valvola di sicurezza con cui l'arte si protegge dal pericolo di degenerare .

Quanto più spesso un poeta fa quel passo oltre, tanto più isolata è la posizione in cui si ritrova. Il processo di eliminazione, in ultima analisi, si ritorce di solito contro la persona che abusa di questo metodo. E se non parlassimo della Cvetaeva, si potrebbe vedere nel ricorso alla prosa da parte di un poeta una specie di letteraria "nostalgie de la boue", un desiderio di fondersi e confondersi con la massa (scrivente), di diventare, una buona volta, «come tutti gli altri». Qui invece siamo davanti a un poeta che fin dal primo istante sapeva quale approdo l'aspettava o a quale approdo portava il linguaggio. Abbiamo davanti a noi l'autrice dei versi: «Un poeta inizia il suo dire da lontano. / Il dire porta chi dice assai lontano...». (c) Abbiamo davanti a noi l'autrice del "Accalappiatopi". Per la Cvetaeva la prosa non è un rifugio; non è una forma di emancipazione - psicologica o stilistica. Per lei la prosa è una consapevole dilatazione della sfera in cui è isolata, cioè delle possibilità del linguaggio .

3. Questa è, in realtà, l'unica direzione in cui possa muoversi uno scrittore che si rispetti, ossia che rispetti se stesso. (In sostanza tutta l'arte esistente è già un cliché: proprio perché esiste già). E se e in quanto la letteratura è l'equivalente linguistico del pensare, la Cvetaeva, trascinata così lontano dal suo «dire», si rivela il più interessante pensatore del suo tempo. Ogni descrizione generica delle idee di una persona, specialmente se sono state espresse in forma artistica, tende inevitabilmente alla caricatura; ogni tentativo di affrontare in modo analitico un fenomeno di natura sintetica è condannato

per definizione. Nondimeno, non si corre alcun rischio particolare definendo il sistema di idee della Cvetaeva come una filosofia del disagio, come una perorazione a favore non tanto delle situazioni-limite quanto di un'esistenza al limite. Questa posizione non può essere chiamata né stoica - poiché era dettata soprattutto da ragioni di natura estetico-linguistica - né esistenzialista - poiché è proprio la negazione della realtà a formarne la sostanza. Su un piano filosofico non ci sono indizi che la Cvetaeva abbia precursori o successori. Quanto ai contemporanei, se non fosse per l'assenza di prove documentarie, sarebbe naturale presumere in lei una piena conoscenza delle opere di Lev Shestov. Mancano le prove, ahimè; o si tratta di prove che, messe tutte insieme, non hanno alcun valore. L'unico pensatore russo (o piuttosto «ponderatore») del quale Marina Cvetaeva abbia apertamente riconosciuto l'influenza sulla propria opera - ma solo nella fase iniziale - è Vasilij Rozanov. Ma se davvero vi fu, si dovrebbe parlare di un'influenza strettamente stilistica, perché nulla è tanto antitetico alla mancanza di discriminazione di Rozanov quanto lo spirito di responsabilità personale, così feroce, a volte quasi calvinistico, che pervade l'opera della Cvetaeva matura .

Molte cose determinano la coscienza, oltre all'esistenza (d) (in particolare, la prospettiva di una non-esistenza). Una di esse è il linguaggio. La severità verso se stessa, così spietata da far pensare a Calvino (e che nel caso della Cvetaeva ha il suo rovescio nella generosità, spesso ingiustificata, con cui valutava il lavoro dei suoi colleghi scrittori), non è soltanto il prodotto dell'educazione, ma è - ed è prima di tutto - il riflesso o la continuazione del rapporto professionale tra la Cvetaeva e il suo linguaggio. A proposito di educazione, comunque, è importante ricordare che quella della Cvetaeva fu trilingue, anche se prevalentemente russa e tedesca. Certo, non fu una scelta: la sua lingua materna era il russo. Ma una bambina che

legge Heine nel testo originale finisce, volente o nolente, con l'apprendere o col dedurre «serietà e onore / da una famiglia estranea, in Occidente». (e) La sete di precisione, che esteriormente somiglia tanto alla sete di verità, è in se, per sua natura, linguistica; ossia è radicata nel linguaggio, ha la sua origine nella parola. Il processo di eliminazione di cui si è parlato sopra, il bisogno di scartare il superfluo - un processo che è arrivato, o piuttosto è stato portato, al livello di istinto - è uno dei mezzi con cui questo sforzo di precisione è perseguito. Nel caso di un poeta lo sforzo assume spesso un carattere idiosincratico, in quanto per il poeta fonetica e semantica sono, salvo poche eccezioni, perfettamente identiche.

Questa identità imprime alla coscienza una tale accelerazione da trasportare il suo proprietario ben oltre le parentesi di qualsiasi "polis", molto prima e molto più lontano di quanto possa piacere a un Platone più o meno energico. Ma non è tutto. Ogni emozione che accompagna questo immaginario o - più spesso - reale cambio di domicilio passa al vaglio e al «visto» di quell'identità, che diventa così quasi un revisore editoriale; e la forma che esprime quell'emozione - come il fatto stesso di esprimerla - risulta legata a tale identità da una dipendenza estetica. In un senso più generale, l'etica scivola in uno stato di dipendenza dall'estetica. Un aspetto notevole dell'opera della Cvetaeva è appunto l'assoluta autonomia delle sue valutazioni morali, che coesiste accanto a una sensibilità linguistica elevata a una potenza così fenomenale. Uno dei migliori esempi della lotta fra principio etico e determinismo linguistico è un suo saggio del 1932, "Il poeta e il tempo": è un duello in cui nessuno è ucciso e da cui entrambe le parti escono vittoriose. Questo saggio, tra i più preziosi per comprendere l'opera della Cvetaeva, dedica pagine quanto mai penetranti a un attacco frontale, sul piano semantico, contro le posizioni occupate nella nostra coscienza dalle categorie astratte (in questo caso, contro l'idea del

tempo). Un vantaggio indiretto che si ottiene da queste manovre campali è che il linguaggio letterario si allena a respirare l'atmosfera rarefatta dei concetti astratti, mentre questi ultimi si vestono della carne della fonetica e della moralità .

Se fosse rappresentata graficamente, l'opera della Cvetaeva mostrerebbe una curva - anzi, una linea retta - che s'impenna quasi con un angolo di novanta gradi per lo sforzo costante dell'autrice di alzare il registro: una nota più su, un'idea più su. (O, più esattamente, un'ottava più su, tanta fede più su). Tutto quello che ha da dire, la Cvetaeva lo porta sempre al suo estremo immaginabile ed esprimibile. Nei suoi versi, come nella sua prosa, nulla rimane sospeso a mezz'aria o lascia una sensazione di ambivalenza. La Cvetaeva è un caso a sé, il caso eccezionale in cui la più alta esperienza spirituale di un'epoca (nella fattispecie, il senso di ambivalenza, della contraddittorietà della natura dell'esistenza umana) è servita non come oggetto dell'espressione ma come mezzo espressivo: dopodiché è stata trasformata in materia d'arte. Che un poeta ricorra alla prosa, la quale dà, rispetto alla poesia, l'illusione di un più coerente sviluppo del pensiero, è di per sé quasi una prova indiretta che la più alta esperienza spirituale non è poi così alta; che esperienze di natura superiore sono possibili; e che un lettore può essere preso per mano dalla prosa e accompagnato là dove altrimenti avrebbe dovuto essere spinto a forza da una poesia .

Quest'ultima considerazione - l'idea di una preoccupazione per il lettore - va tenuta presente, se non altro, perché solo così possiamo far posto alla Cvetaeva nella tradizione di una letteratura come quella russa, con la sua precipua tendenza a consolare, a giustificare (al più alto livello, se possibile) la realtà e l'ordine delle cose in generale. Accade altrimenti che nella letteratura russa rimanga davvero tutto solo, spaesato e sperduto, quel «lupo grigio» che tiene sempre gli occhi rivolti

ai «fitti boschi dell'Eternità» nonostante tutto il tempo che gli si può dare in pasto; il portavoce o l'orecchio della voce di «verità celeste contro verità terrena»: la Cvetaeva, cioè, che sta in ascolto senza curarsi d'altro. La riluttanza ad accettare la realtà, motivata non solo dall'etica ma anche dall'estetica, è qualcosa d'insolito nella letteratura russa. Si può attribuirle, naturalmente, alla natura della realtà stessa, dentro la madrepatria russa e fuori; ma non c'è dubbio che il problema sta altrove. Con ogni probabilità il problema è che la nuova semantica richiedeva una fonetica nuova, e la Cvetaeva venne a offrirla. In lei le lettere russe trovarono una dimensione che fino allora ignoravano, che ad esse non era intrinseca: la Cvetaeva dimostrò che il linguaggio aveva in sé uno spontaneo interesse per il tema tragico. In questa dimensione è esclusa la giustificazione o l'accettazione della realtà, se non altro perché l'ordine delle cose, l'ordine esistente, è tragico già in termini puramente fonetici. Secondo la Cvetaeva, il suono stesso del linguaggio è portato al tragico e, in certo modo, addirittura ne profitta: come in un lamento funebre. Nessuna meraviglia, quindi, se per una letteratura imbevuta di positivismo didattico - tanto imbevuta che l'espressione «si comincia con un brindisi ma si finisce con un requiem» è considerata una formula tipica di deviazione dalla norma - l'opera della Cvetaeva si rivelò un fatto nuovo, inusitato, con tutte le relative conseguenze personali. La biografia della Cvetaeva ha qualche punto a suo favore solo se la si confronta con le biografie di quei contemporanei che morirono prima di lei .

Ma quella che era una novità per la letteratura non lo era per la psiche nazionale. Di tutta la pleiade dei grandi poeti russi del Novecento chi si avvicina di più al folclore, se si eccettua Nikolaj Kljuev, è proprio la Cvetaeva, e lo stile del lamento offre una delle chiavi per comprendere la sua opera. Lasciando da parte l'aspetto decorativo - per non dire «da tinello» - del folclore, un aspetto che dallo stesso Kljuev venne

elaborato così felicemente, la Cvetaeva fu costretta dalla forza delle circostanze a ricorrere a un artificio che è l'elemento essenziale del folclore: il discorso nel vuoto, senza un destinatario. Nei suoi versi e nella sua prosa udiamo costantemente un monologo - non il monologo di un'eroina, bensì il monologo di chi non ha nessuno cui parlare .

Il tratto caratteristico di questo tipo di discorso è che il parlante è nello stesso tempo l'ascoltatore. Folclore - il canto di un pastore - è discorso tra bocca e orecchio, discorso rivolto all'«io», conchiuso in sé, esaurito in una stessa persona. Così, attraverso l'auto-audizione, il linguaggio acquista l'autocognizione. Ma comunque si voglia spiegare la genealogia della poetica di Marina Cvetaeva, a qualunque fonte si voglia risalire, il grado di responsabilità che le sue poesie lasciano alla coscienza del lettore superava - e supera ancora oggi - il grado di disponibilità del lettore russo ad accettare questa responsabilità (con la domanda di responsabilità comincia presumibilmente la differenza tra folclore e letteratura d'autore). Anche se protetto dalla corazza del dogma, o da quella, non meno robusta, di un cinismo assoluto, il lettore si scopre indifeso contro l'intensità dell'arte che gli illumina la coscienza con i suoi barbagli. L'effetto è inevitabile e presumibilmente disastroso: dell'inevitabilità si rendono conto, in misura più o meno uguale, sia i pastori sia il gregge stesso, e finora le opere complete della Cvetaeva non esistono né fuori né dentro il Paese di cui essa usava la lingua. In teoria, la dignità di una nazione politicamente degradata non può essere ferita in modo grave se si cancella la sua eredità culturale. Ma la Russia, al contrario delle nazioni che hanno la fortuna di possedere una tradizione legislativa, istituti elettivi e così via, è in grado di comprendere se stessa solo attraverso la letteratura; e ritardare il processo letterario liquidando o condannando alla non-esistenza le opere di un autore anche

minore equivale a un crimine genetico contro il futuro della nazione .

Quali che siano i motivi da cui la Cvetaeva fu indotta a volgersi alla prosa e per quanto grande possa essere la perdita che ne derivò alla poesia russa, si può solo essere grati alla Provvidenza per una simile svolta. E poi, in verità, non si può neanche dire che la poesia ci abbia perso: se perse qualcosa sotto l'aspetto formale, rimase fedele a se stessa in termini di energia e di essenza, ossia conservò la propria sostanza intima. Ogni scrittore si costruisce elaborando - e magari ripudiando - i postulati, gli idiomi, l'estetica dei suoi predecessori. Volgendosi alla prosa, la Cvetaeva costruiva elaborando se medesima - era lei che reagiva a se stessa. Il suo isolamento non era premeditato ma forzato, imposto dall'esterno: dalla logica del linguaggio, dalle circostanze storiche, dalla stoffa dei suoi contemporanei. La Cvetaeva non è un poeta esoterico, tutt'altro - nella poesia russa del ventesimo secolo non si è mai udita una voce più appassionata. E poi, i poeti esoterici non scrivono in prosa. Il fatto che la Cvetaeva sia finita, nondimeno, fuori dalla corrente principale della letteratura russa, è stato provvidenziale, nient'altro che provvidenziale. Così è accaduto quello che accade in una poesia del suo amato Rilke tradotto dal suo non meno amato Pasternak: una stella, come la luce alla finestra «dell'ultima casa al limite della parrocchia», non fa che ampliare l'idea che i parrocchiani hanno delle dimensioni della parrocchia .

Note "Un poeta e la prosa"

Nota a. Opere in prosa di Pushkin .

Nota b. Si allude al romanzo in versi "Evgenij Onegin" di Pushkin e alle poesie che concludono "Il dottor Zivago" di Pasternak .

Nota c. Sono i versi iniziali di "Il poeta" (1923) .

Nota d. Karl Marx: «L'esistenza determina la coscienza» .

Nota e. Dalla poesia "Alla lingua tedesca" di Mandel'shtam (1932) .

NOTA IN CALCE A UNA POESIA

Il 7 febbraio 1927, a Bellevue, un sobborgo di Parigi, Marina Cvetaeva terminò "Novogodnee" («Per l'anno nuovo»), una poesia che per molti aspetti segna una svolta decisiva non solo nella sua opera ma in tutta la poesia russa. In termini di «genere», la poesia in questione è un'elegia, e cioè appartiene al genere poetico più elaborato; e come elegia andrebbe considerata se non fosse per talune circostanze collaterali. Una di queste circostanze è il fatto che si tratta di un'elegia in morte di un poeta .

Di regola, ogni poesia «in morte di» serve all'autore non soltanto come mezzo per esprimere le sensazioni suscitate in lui dalla perdita, ma anche come pretesto per riflessioni di carattere più o meno generale sul fenomeno della morte in sé. Nel piangere la perdita (di una persona amata, di un eroe nazionale, di un amico caro o di un Signore delle menti), spesso l'autore piange - in modo diretto o obliquo, non di rado inconscio - se stesso, giacché l'intonazione della tragedia è sempre autobiografica. In altre parole, in ogni poesia «in morte di» c'è un elemento di autoritratto: un elemento tanto più inevitabile se oggetto del compianto è un confratello in arte cui l'autore era legato da vincoli - reali o immaginari - troppo forti per potersi sottrarre alla tentazione di identificarsi col soggetto della poesia. Nel suo sforzo di resistere a questa tentazione l'autore è ostacolato da un senso quasi corporativo di colleganza, dalla solennità tutta particolare del tema della morte e, infine, dall'esperienza strettamente personale, privata,

della perdita: qualcosa ti è stato tolto, e dunque tu c'entri in qualche modo .

L'unico difetto di questi sentimenti, peraltro del tutto naturali e degni di rispetto, è che noi veniamo a sapere più sull'autore e sul suo atteggiamento nei confronti della propria possibile morte che non su quanto è realmente successo all'altra persona. D'altra parte, una poesia non è un reportage, e spesso la stessa musica tragica di una poesia ci informa su quanto accade molto più esattamente di una minuziosa descrizione. Nondimeno è difficile, e a volte semplicemente imbarazzante, respingere la sensazione che chi scrive si trovi, rispetto al proprio soggetto, nella situazione di uno spettatore rispetto al palcoscenico e che la sua reazione (lacrime, non applausi) conti per lui più dell'orrore di ciò che sta accadendo; la sensazione che, nel migliore dei casi, egli sia semplicemente seduto in una poltrona di prima fila in platea .

Sono i costi che il «genere» impone, e da Lermontov fino a Pasternak la poesia russa testimonia quanto siano inevitabili. L'unica eccezione è forse rappresentata da Vjazemskij e dal suo "In memoriam" del 1837. Probabilmente l'inevitabilità di questi costi, di questo, in fin dei conti, autocompianto che a volte confina con l'autocompiacimento, può e addirittura deve essere spiegata col fatto che i dedicatari erano sempre dei compagni d'arte, che la tragedia colpiva la letteratura patria e che l'autocommiserazione era l'altra faccia della familiarità dei rapporti e la conseguenza di quel senso di solitudine che è comunque proprio del letterato e aumenta con la scomparsa di ogni poeta. Se però il tema era la scomparsa di un Signore delle menti appartenente a un'altra cultura (la morte di Byron o di Goethe, per esempio), la stessa «stranierità» del soggetto sembrava dare uno stimolo supplementare a riflessioni quanto mai generali e astratte come, per esempio, quelle sul ruolo del «bardo» nella vita della società, sull'arte in generale o, per dirla con Anna Achmatova, sui «tempi e i popoli». In questi casi la

distanza emotiva produceva ridondanza didattica, ed era difficile distinguere un Byron o un Goethe di questo tipo da un Napoleone o dai carbonari italiani del Risorgimento. L'elemento autobiografico, in questi casi, scompariva in modo del tutto naturale, giacché, per quanto paradossale possa sembrare, la morte, pur con tutte le sue caratteristiche di denominatore comune, non riduceva la distanza tra l'autore e il «bardo» compianto, ma al contrario la aumentava, come se l'ignoranza, da parte di chi scriveva, circa le circostanze della vita del «Byron» in questione si estendesse anche all'essenza della morte di questo «Byron». In altre parole, la morte veniva a sua volta percepita come qualcosa di straniero, di non russo - il che può essere perfettamente giustificato come prova indiretta dell'inscrutabilità della morte stessa. Tanto più che proprio dall'inscrutabilità di un fenomeno o, quanto meno, dalla sensazione della provvisorietà dei risultati del conoscere nasce il pathos fondamentale del romanticismo: l'epoca, appunto, che vede nascere la tradizione delle liriche «in morte di un poeta» e che fino al giorno d'oggi dà l'inconfondibile coloritura della sua poetica a quella tradizione .

Con questa tradizione e questa poetica "Novogodnee" di Marina Cvetaeva ha assai meno in comune che non l'eroe del poemetto - Rainer Maria Rilke. L'unico filo che in questi versi lega in qualche modo la Cvetaeva al romanticismo va forse individuato nel fatto che per la Cvetaeva «il tedesco è più natio del russo», che il tedesco, cioè, alla pari col russo, fu la lingua della sua infanzia, un'infanzia che coincise con la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, con tutte le conseguenze che la letteratura tedesca del secolo scorso poteva avere per una bambina. Questo filo, naturalmente, era qualcosa di più che un mero connettivo, come vedremo meglio più avanti. Per adesso limitiamoci a notare che proprio alla conoscenza del tedesco la Cvetaeva doveva il suo rapporto con Rilke, la cui morte, così, appare come un colpo indiretto

inflitto - attraversando tutta la vita della Cvetaeva - alla sua infanzia .

Già solo per il fatto che l'attaccamento infantile a una lingua (che in questo caso non è la lingua natale ma quella "più natia") culmina nell'età adulta in culto della poesia (come forma di massima maturità di quella lingua), l'elemento dell'autoritratto in "Novogodnee" sembra inevitabile. Ma "Novogodnee" è più che un autoritratto, così come per la Cvetaeva Rilke è più che un poeta. (Così come la morte di un poeta è qualcosa di più che la perdita di un essere umano. E', soprattutto, un dramma del linguaggio in quanto tale: il dramma dell'inadeguatezza dell'esperienza linguistica rispetto a quella esistenziale). Anche a prescindere dai sentimenti che la Cvetaeva nutriva per Rilke - sentimenti di grande intensità e che da innamoramento platonico e dipendenza stilistica andarono gradualmente mutandosi in consapevolezza di una relativa parità - anche a prescindere da questi sentimenti, la morte del grande poeta tedesco creò una situazione in cui la Cvetaeva non poteva limitarsi a un tentativo di autoritratto. Per comprendere - e addirittura per non comprendere - quanto era avvenuto, la Cvetaeva dovette allargare i limiti del «genere» e, per così dire, lasciare la platea e salire lei stessa sul palcoscenico .

"Novogodnee" è innanzitutto una confessione. E qui conviene sottolineare che la Cvetaeva è un poeta estremamente schietto, forse il più schietto nella storia della poesia russa. Non fa mai mistero di nulla, e meno che mai dei suoi credo estetici e filosofici, disseminati nei versi e nella prosa con la frequenza di un pronome di prima persona singolare. Il lettore, perciò, si trova a essere più o meno preparato all'impostazione di "Novogodnee" - al cosiddetto monologo lirico. Ciò a cui non è in alcun modo preparato, invece, per quante volte possa rileggere la poesia, è l'intensità di questo monologo, l'energia puramente linguistica di questa confessione. E non già,

assolutamente, perché "Novogodnee" è una poesia, e cioè la forma di racconto che per definizione esige, nella massima focalizzazione, la massima condensazione del linguaggio. Il fatto è che la Cvetaeva si confessa non a un prete ma a un poeta. E nella sua gerarchia un poeta sta più in alto di un prete, quasi nella stessa misura in cui l'uomo - secondo la teologia tradizionale - sta più in alto degli angeli, giacché questi ultimi non furono creati a immagine e somiglianza di Dio .

Per quanto paradossale e blasfemo possa sembrare, in Rilke morto la Cvetaeva trovò ciò che ogni poeta cerca: l'ascoltatore assoluto. La convinzione diffusa secondo cui un poeta scrive sempre per qualcuno è vera solo a metà ed è gravida di non pochi equivoci. Alla domanda «Per chi scrivi?» meglio di tutti rispose Igor Stravinskij: «Per me stesso e per il mio ipotetico "alter ego"». Consciamente o no, nel corso della propria carriera ogni poeta è alla ricerca del lettore ideale, del proprio "alter ego", giacché un poeta ambisce alla comprensione e non al riconoscimento. Fu Baratynskij, in una lettera, a consolare Pushkin dicendogli che non c'era da meravigliarsi troppo «se gli ussari non ci leggono più». La Cvetaeva va ancora oltre e in "Nostalgia della patria" dichiara: Neppure la lingua materna ormai mi lusinga, il suo latte appello .

E mi è uguale in che lingua non farmi capire dal primo per strada .

Un simile atteggiamento porta fatalmente a un restringersi della cerchia dei lettori, il che non comporta sempre - quasi mai, anzi - un miglioramento della qualità di quei lettori. Uno scrittore, tuttavia, è per definizione un democratico, e il poeta spera sempre in un certo parallelismo tra i processi che hanno luogo nel suo lavoro e quelli che avvengono nella coscienza del lettore. Ma quanto più un poeta procede nella sua evoluzione, tanto più - inconsciamente - aumentano le sue esigenze nei confronti dell'uditorio - e tanto più questo uditorio si restringe. E non di rado finisce che il lettore diventa la

proiezione dell'autore, una proiezione a cui raramente corrisponde un essere vivente. Allora il poeta si rivolge direttamente agli angeli, come fa Rilke nelle "Elegie Duinesi", oppure a un altro poeta - in particolare se è morto - come fa la Cvetaeva con Rilke. In entrambi i casi ne nasce un monologo, e in entrambi i casi il monologo assume un carattere assoluto, giacché l'autore indirizza allora le proprie parole nel non-essere, in Chronos .

Per la Cvetaeva, il cui verso è segnato da un bisogno quasi patologico di dire e pensare tutto fino in fondo, di portare ogni cosa alla sua logica fine, quello non era certo un indirizzo nuovo. Nuovo risultava - con la morte di Rilke - il fatto che qualcuno abitasse a quell'indirizzo, e questa circostanza non poteva non suscitare l'interesse della Cvetaeva-poeta. "Novogodnee", certo, è il risultato di una particolare esplosione emotiva; ma la Cvetaeva è una massimalista, e il vettore delle sue reazioni emotive è noto in anticipo. Tuttavia è impossibile definirla un poeta degli estremi, non foss'altro perché l'estremo (deduttivo, emotivo o linguistico) è soltanto il luogo in cui per lei comincia una poesia. «Vivere la vita non è come attraversare un campo» (a) o «Odisseo fece ritorno, saturo di spazio e tempo» (b) non sarebbero mai potuti essere versi finali per la Cvetaeva: con questi versi lei avrebbe cominciato. La Cvetaeva è poeta degli estremi solo nel senso che un «estremo» per lei non è tanto la fine del mondo conosciuto quanto l'inizio di quello inconoscibile. La tecnica dell'allusione, dei sottintesi, delle mezze parole e delle reticenze le appartiene in misura ridottissima. Ancor meno le appartiene l'uso delle più alte acquisizioni della «Scuola armonica», che con il loro cullante schema metrico assicurano al lettore comfort psichico. Sovrassaturo com'è di accenti, dal punto di vista dell'armonia il verso della Cvetaeva è imprevedibile; è chiara in lei un'inclinazione al trocheo e al dattilo più che alla certezza del giambo. Gli attacchi dei suoi

versi hanno una tendenza trocaica più che accentativa e le chiuse sono trenodiche, dattiliche. E' difficile trovare un altro poeta che abbia fatto un uso così magistrale e eccessivo della cesura e dei piedi tronchi. Sul piano formale la Cvetaeva è considerevolmente più interessante di tutti i suoi contemporanei, compresi i futuristi, e le sue rime sono più inventive di quelle di Pasternak. La cosa più importante, tuttavia, è che le sue conquiste tecniche non sono dettate da ricerche formali: sono il prodotto secondario - e cioè naturale - del discorso, per il quale conta soprattutto il proprio oggetto .

Del resto, l'arte in genere nasce sempre come risultato di un'azione rivolta verso l'esterno, obliquamente, verso l'acquisizione (cognizione) di un oggetto che con l'arte non ha alcun rapporto immediato. L'arte è un mezzo di locomozione, è il paesaggio che balena al finestrino di un treno, e non la meta dello spostamento nello spazio. «Se sapeste da quale immondizia» diceva l'Achmatova «nascono i versi...». Quanto più lontano è il punto d'arrivo, tanto più probabile è l'arte; e, in teoria, la morte (di chiunque, e quella di un grande poeta in particolare - giacché cosa può esserci di più lontano dalla realtà quotidiana che un grande poeta o la grande poesia?) diviene una tutta particolare garanzia di arte .

Sul tema «Marina Cvetaeva e Rilke» si è indagato, si indaga e si continuerà a indagare. Ciò che a noi interessa è la funzione - o l'idea - di Rilke in quanto destinatario di "Novogodnee", il ruolo di Rilke in quanto oggetto di un movimento dell'anima e il grado della sua responsabilità nella genesi del prodotto secondario di quel movimento: una poesia. Conoscendo il massimalismo della Cvetaeva, non si può non rilevare quanto le sia naturale la scelta del tema. Oltre al Rilke fisico, al Rilke morto, nella poesia appare l'immagine (o l'idea) di un Rilke «assoluto» che ha cessato di essere un corpo nello spazio per diventare un'anima - nell'eternità. E' una lontananza assoluta, il massimo delle lontananze. Sono assoluti i

sentimenti - l'amore - che l'eroina del poema nutre per l'altrettanto assoluto loro oggetto - un'anima. E assoluti, ancora, si rivelano i mezzi impiegati per esprimere questo amore: massimo abbandono e massima schiettezza. Tutto ciò non poteva non generare una dizione poetica della massima tensione .

Il paradosso, tuttavia, è nel fatto che il linguaggio poetico - come qualsiasi linguaggio - possiede una sua dinamica che imprime al moto dell'anima un'accelerazione da cui il poeta è trascinato molto più lontano di quanto egli stesso immaginasse al momento di iniziare una poesia. Ma è proprio questo il principale meccanismo (o, se si vuole, la principale tentazione) dell'arte: una volta entrato in contatto col meccanismo (o indotto in tentazione), l'uomo rifiuta una volta per sempre gli altri modi di pensiero, di espressione - di locomozione. Il linguaggio proietta il poeta in sfere cui altrimenti non sarebbe in grado di accedere, qualunque sia il livello di concentrazione psichica o spirituale di cui è capace quando non scrive versi. E vi è proiettato a una velocità straordinaria: quella del suono - una velocità superiore a quella impressa dall'immaginazione o dall'esperienza. Il poeta che finisce una poesia, di regola, è molto più vecchio del poeta che l'ha cominciata. In "Novogodnee" l'estremismo della dizione porta la Cvetaeva molto più lontano di quanto farebbe l'esperienza della perdita in se stessa; forse addirittura più lontano di dove può spingersi l'anima dello stesso Rilke nelle sue peregrinazioni "post mortem". Non soltanto perché qualsiasi idea dell'anima altrui, a differenza dell'anima stessa, è meno gravata dal peso delle azioni passate, ma anche perché un poeta, in genere, è più generoso di un apostolo. Un «paradiso» poetico non si limita alla «beatitudine eterna» e non rischia l'affollamento del paradiso dogmatico. Al contrario del convenzionale paradiso cristiano, che si presenta come una sorta di ultima spiaggia, di vicolo cieco dell'anima, il paradiso poetico è piuttosto una

vasta contrada, e l'anima di un poeta, in quella contrada, più che andare verso la perfezione, è lasciata in una condizione di moto perpetuo. L'idea poetica della vita eterna, in genere, tende più alla cosmogonia che alla teologia, e spesso l'unità di misura dell'anima non è tanto il grado della sua perfezione, indispensabile per divenire simili al Creatore e con lui fondersi, quanto piuttosto la durata e la distanza fisica (metafisica) delle sue peregrinazioni nel tempo. In linea di principio, la concezione poetica dell'esistenza rifugge da qualsiasi forma di finitezza e di immobilità, comprese quelle dell'apoteosi teologica. E comunque il paradiso di Dante è di gran lunga più interessante della sua versione ecclesiastica .

Anche se la perdita di Rilke fosse servita alla Cvetaeva solo come un «invito al viaggio», la cosa avrebbe già una giustificazione nella topografia oltremondana di "Novogodnee". Ma in realtà non è così, e la Cvetaeva non sostituisce all'uomo Rilke l'«idea di Rilke» o l'idea della sua anima. Di una simile sostituzione sarebbe stata incapace, non foss'altro perché quell'anima si era già incarnata nell'opera di Rilke. (In genere, la polarizzazione tra anima e corpo, già di per sé non del tutto legittima, e di cui si abusa in particolar modo quando una persona muore, appare tanto meno convincente quando abbiamo a che fare con un poeta). In altre parole, il poeta invita i lettori a seguire la sua anima mentre egli è in vita, e nei confronti di Rilke la Cvetaeva era innanzitutto un lettore. Per lei, di conseguenza, il Rilke morto non è molto diverso dal Rilke vivo, e lei lo segue più o meno come Dante seguì Virgilio, tanto più giustificata dal fatto che lo stesso Rilke aveva intrapreso simili viaggi nella propria opera ("Requiem per un'amica morta"). In breve, il mondo ultraterreno è stato vissuto dall'immaginazione poetica quanto basta per poter escludere l'ipotesi che siano state l'autocommiserazione o la curiosità per quel mondo gli stimoli che spinsero la Cvetaeva a scrivere "Novogodnee". La tragedia

di "Novogodnee" sta nella separazione, nella rottura quasi fisica del legame psichico con Rilke, e la Cvetaeva inizia questo «viaggio» spaventata non dalla lonza dantesca, ma da un senso di abbandono, dalla consapevolezza di non poter più seguire Rilke come quando lui era in vita - verso dopo verso. E anche - oltre che dal senso di abbandono - da un senso di colpa: io sono viva, mentre lui - migliore di me - è morto. Ma l'amore di un poeta per un altro poeta (anche di sesso diverso) non è l'amore di Giulietta per Romeo: la tragedia non sta nel fatto che l'esistenza senza di lui è impensabile ma proprio nel fatto che una simile esistenza è pensabile. E, come conseguenza di questa «pensabilità», l'atteggiamento dell'autrice verso se stessa, ancora viva, è più spietato, più intransigente. Perciò, quando cominci a parlare, e quando - se mai a questo si arriva - cominci a parlare di te, parli come in confessione, giacché non è un prete o Dio, ma lui - l'altro poeta - ad ascoltarti. Da qui l'intensità della dizione cvetaeviana in "Novogodnee": l'autrice si rivolge a qualcuno che, a differenza di Dio, possiede l'orecchio assoluto .

"Novogodnee" comincia in modo tipicamente cvetaeviano, all'estremità destra - la più alta - dell'ottava, da un "do" di petto: "S Novym godom - svetom - kraem - krovom!" Felice nuovo anno - mondo - paese - tetto! - da un'esclamazione rivolta verso l'alto, l'esterno. Lungo tutta la poesia questa tonalità, come la direzione stessa del discorso, non muta mai: l'unica modificazione possibile non è in un abbassamento del registro (neanche tra parentesi), ma in una sua elevazione. Colorata da questa tonalità, la tecnica della proposizione nominale crea un effetto estatico, l'effetto di uno spiccare il volo emotivo. E' una sensazione intensificata dall'elencazione apparentemente sinonimica che forma come una scala ascendente in cui ogni gradino (ogni grado) è più in alto di quello precedente. Ma si tratta di una enumerazione sinonimica solo per la quantità delle sillabe di ogni parola, e il

tipico segno di uguaglianza (o disuguaglianza) cvetaeviano - il trattino - separa le parole più di quanto farebbe una virgola: stacca ogni parola da quella precedente spingendola verso l'alto .

Non basta: soltanto la parola «god» («anno») in «s novym godom» («felice nuovo anno») è usata nel suo senso letterale; tutte le altre parole di questo verso sono cariche - sovraccariche - di associazioni e significati metaforici: «Svet» («mondo» o «luce») è usato in un triplice significato: innanzitutto come «nuovo» per analogia con l'«anno nuovo» - cioè geograficamente nuovo, come il «Nuovo Mondo». Ma è una geografia astratta; qui, più probabilmente, la Cvetaeva pensa al paese «lontano lontano» delle favole piuttosto che all'altra sponda dell'oceano: a una sorta di mondo altro. Da questa interpretazione di un «nuovo mondo» come mondo altro, nasce l'idea dell'«altro mondo», che è di fatto ciò di cui si parla. Ma l'«altro mondo» è innanzitutto e proprio "luce", giacché grazie alla direzione del verso e alla superiorità eufonica (al suono più penetrante) di «svetom» su «godom», esso si situa in un luogo che sta, letteralmente, sopra le nostre teste, in alto, nel cielo, che è la fonte della luce. I due trattini, prima e dopo «svetom», che sembrano quasi liberare la parola dai suoi obblighi semantici, la caricano di tutto l'arsenale delle sue allusioni positive. In ogni caso, nel concetto di «altro mondo» viene tautologicamente sottolineato proprio l'aspetto della luce, e non, come avviene di solito, quello della tenebra .

Poi, librandosi da questo «svet» astrattamente geografico, il verso ha un'impennata acustica e topografica verso il «kraj» («paese, contrada» e «lembo, estremità»), una parola che suona come un breve singhiozzo: confine del mondo, confine in genere, confine col cielo, col paradiso. «S novym ... kraem» significa, a parte tutto il resto, «felice nuovo confine, felice nuova frontiera, felice passaggio di frontiera». Il verso è concluso dalla coda fonetica e semantica «s novym ... krovom»

(«felice nuovo ... tetto»), giacché la struttura fonica di «krovom» è quasi identica a quella di «godom». Ma queste due sillabe sono state già innalzate di un'intera ottava - di otto sillabe - al di sopra del loro suono originario da «svetom» e «kraem», e non possono più ritornare né alla tonalità dell'attacco del verso né al suo senso letterale. E' come se «krovom» si girasse - dall'alto - a guardarsi in «godom», ormai incapace di riconoscere le vocali o le consonanti. Il gruppo consonantico "kr" di «krovom» appartiene non tanto a «krov» quanto a «kraj», ed è questa, in parte, la ragione per la quale la semantica di «krov» appare oltremodo rarefatta: una parola collocata troppo in alto. Il significato di «krov» come rifugio e asilo al limite del mondo e di casa a cui si fa ritorno si intreccia con quello di «krov» inteso come cielo: il cielo universale del nostro pianeta e quello individuale, ultimo rifugio dell'anima .

Qui, in sostanza, la Cvetaeva usa il pentametro trocaico come una tastiera; una somiglianza accentuata dall'uso dei trattini al posto delle virgole; il passaggio da un bisillabo all'altro è realizzato attraverso una logica pianistica piuttosto che grammaticale, e ogni esclamazione, come quando si premono i tasti, si leva quando si spegne il suono di quella precedente. Questo artificio, per quanto inconsapevole possa essere, corrisponde perfettamente all'essenza dell'immagine sviluppata nel verso - l'immagine del cielo con le sue sfere, accessibili prima all'occhio e, dopo l'occhio, soltanto allo spirito .

L'impressione strettamente emotiva che il lettore riceve da questo verso è quella di una voce pura che si libra verso l'alto come rinunciando a (abiurando) se stessa. Ma qui conviene ricordare che il primo - se non l'unico - lettore che l'autrice ha in mente in questo caso è il destinatario stesso della poesia: Rilke. Da qui l'ansia di abiurare se stessa, di ripudiare tutto ciò che è mondano - in altre parole, la psicologia della confessione. E' chiaro che tutto questo - la scelta delle parole

come la scelta del tono - avviene in modo talmente involontario che la nozione stessa di «scelta» non è applicabile. Giacché l'arte, e la poesia in particolare, differisce da ogni altra forma di attività psichica proprio in quanto in essa tutto - la forma, il contenuto e lo stesso spirito dell'opera - viene preso a orecchio .

Questo non significa in alcun modo irresponsabilità intellettuale. E' vero il contrario: l'azione razionale - scelta, selezione - è affidata all'udito oppure (per dirla in modo più grezzo ma più esatto) è focalizzata nell'udito. In un certo senso, si tratta di una miniaturizzazione, di una computerizzazione dei processi selettivi, e cioè analitici; un'operazione che li trasforma o li condensa in un solo organo: l'orecchio .

Ma il poeta non delega all'orecchio solo le funzioni analitiche; lo stesso avviene per l'aspetto puramente spirituale della creazione. «A orecchio» viene colto anche lo spirito stesso dell'opera, spirito che in una poesia ha per veicolo o trasmettitore il metro, giacché è appunto il metro a predeterminare la tonalità dell'opera. Chiunque abbia qualche esperienza in fatto di versificazione sa che il metro è l'equivalente di un determinato stato psicologico, e a volte non di uno solo, ma di più stati. Il poeta «coglie» lo spirito dell'opera attraverso il metro. Il rischio di meccanicità del discorso che si cela nell'uso di schemi metrici stereotipi viene superato da ogni poeta in modo diverso, e quanto più difficile è il processo di superamento, tanto più minuzioso diviene - per l'autore come per il lettore - il quadro dello stato psicologico in questione. Spesso succede che il poeta cominci a percepire i metri come entità animate - ispirate, nel senso arcaico -, come sacre ampolle. E, in generale, è giusto che sia così. La forma, in poesia, è ancor meno separabile dal contenuto di quanto il corpo lo sia dall'anima, e ogni corpo è caro proprio per la sua mortalità (l'equivalente della morte, in poesia, è appunto la

meccanicità del suono o la possibilità di scivolare nel cliché). Comunque, ogni autore di poesie ha i suoi metri preferiti, dominanti, che si possono considerare alla stregua di suoi autografi, giacché corrispondono allo stato psicologico ricorrente con maggior frequenza nell'autore. E' questo «autografo» della Cvetaeva che bisogna vedere nei suoi trochei con clausola femminile o, più spesso, dattilica. Per la frequenza con cui li utilizza, la Cvetaeva forse supera lo stesso Nekrasov. E' possibile, d'altra parte, che entrambi i poeti facessero ricorso a metri trocaici come reazione allo strapotere che il trimetro e il tetrametro giambico avevano presso gli autori della «Scuola armonica» come presso i simbolisti russi. Nella Cvetaeva può aver agito un motivo psicologico supplementare: nel trocheo russo si sente sempre il folclore. Lo sapeva anche Nekrasov; ma il suo verso riecheggia piuttosto il tono narrativo della "bylina" (il canto epico popolare), mentre nella Cvetaeva risuonano il compianto funebre e l'esorcismo .

Il suo interesse per la tradizione folclorica del compianto funebre (più che interesse, la particolare predisposizione del suo orecchio in questo senso) si può spiegare, tra l'altro, con le ulteriori possibilità di assonanza della clausola trisillabica su cui di regola è basato il verso del compianto. Più verosimilmente, si tratta del tentativo, da parte del poeta, di trasmettere la psicologia dell'uomo moderno con i mezzi della poetica popolare tradizionale. Quando il tentativo riesce - e alla Cvetaeva riusciva quasi sempre -, viene come giustificata linguisticamente ogni frattura o slogatura della coscienza contemporanea; e non viene solo linguisticamente giustificata, ma anche, qualunque sia il tema, "a priori" compianta. In ogni modo, è difficile immaginare qualcosa di più opportuno del trocheo nel caso di "Novogodnee" .

La poesia della Cvetaeva si differenzia da quella dei suoi contemporanei per una certa aprioristica nota tragica, per un celato - nel verso - singhiozzo. Detto questo, non si deve

dimenticare che questa nota cominciò a risuonare nella voce della Cvetaeva non già per effetto di esperienze tragiche di prima mano, bensì come prodotto secondario del suo lavoro sul linguaggio, e in particolare come risultato dei suoi esperimenti col folclore .

La Cvetaeva era in genere portata alla stilizzazione: delle antichità russe ("Lo zar-fanciulla", "Il campo dei cigni", eccetera), del rinascimento e del romanticismo francesi ("La fenice [La fine di Casanova]", "La tormenta"), del folclore tedesco ("L'accalappiatopi") e così via. Ma indipendentemente dalla cultura cui si volgeva, indipendentemente dal contenuto concreto e - cosa più importante - dalle ragioni puramente interiori, emotive, che la inducevano a ricorrere a questa o a quella maschera culturale, ogni tema, da un punto di vista strettamente fonetico, si rifrangeva in chiave tragica. Evidentemente, non era solo una questione di percezione intuitiva (agli inizi) e fisica (in un secondo tempo) della propria epoca, ma si trattava del tono - dello sfondo - generale del linguaggio poetico russo all'inizio del nostro secolo. Ogni processo creativo è reazione ai predecessori, e l'armonica - nel senso puramente linguistico - stasi del simbolismo esigeva interventi risolutivi. Ogni linguaggio, e specialmente il linguaggio poetico, ha sempre un futuro vocale. Fu proprio la poesia della Cvetaeva a rivelarsi l'auspicata soluzione vocale ai problemi del linguaggio poetico contemporaneo, ma il suo timbro toccò note così alte che la rottura - non solo con la massa dei lettori, ma anche con la società letteraria - fu inevitabile. La nuova voce portava con sé, oltre che un nuovo contenuto, uno spirito nuovo. Nella voce della Cvetaeva risuonava qualcosa di poco familiare e di terrificante per l'orecchio russo: l'impossibilità di accettare il mondo .

La sua non era la reazione del rivoluzionario o del progressista, che esigono cambiamenti per il meglio, né era il conservatorismo o lo snobismo dell'aristocratico che ricorda

giorni migliori. Sul piano del contenuto si trattava della tragicità dell'esistenza come tale, indipendentemente dal contesto dei tempi. Sul piano del suono era una voce che smaniava di andare nell'unica direzione a lei possibile: verso l'alto. Una smania simile a quella che spinge l'anima verso la propria sorgente. Per usare le parole della stessa Cvetaeva, «gravitazione - in su - dalla / terra, sopra la terra, via / dal verme, via dal seme». E si dovrebbe aggiungere: via dal proprio io, dalla propria gola. La purezza (come del resto anche la frequenza) della vibrazione di questa voce era affine a quella di un eco-segnale che, inviato nell'infinito matematico, non trova alcun riverbero o, se lo trova, lo rifiuta immediatamente. Ma pur riconoscendo che questo rifiuto del mondo da parte della voce è effettivamente un "Leitmotiv" dell'opera cvetaeviana, va osservato che il suo discorso era assolutamente estraneo a qualsiasi tipo di «sovramondanità». Al contrario: la Cvetaeva è quanto mai poeta di questo mondo, poeta concreto, superiore agli acmeisti per l'esattezza dei dettagli e superiore a chiunque per secchezza aforistica e sarcasmo. Simile a quella di un uccello più che a quella di un angelo, la sua voce sapeva sempre sopra "che cosa" si elevava, sapeva che cosa c'era laggiù (o, più precisamente, "che cosa", laggiù, mancava). Forse per questo continuava a salire sempre più in alto - per allargare il campo visivo, ma in realtà allargando soltanto il diametro del mondo in cui era assente l'oggetto della sua ricerca. E' per questo che nel primo verso di "Novogodnee" il trocheo della Cvetaeva prende il volo, soffocando il breve singhiozzo con un punto esclamativo .

"Novogodnee" ha altri 193 versi come questo. L'analisi di uno qualsiasi di questi versi prenderebbe lo stesso spazio che è occorso per il primo. E proprio così deve essere, giacché la poesia è l'arte della concentrazione, della riduzione. Per lo studioso - come anche per il lettore - la cosa più interessante è andare «a ritroso lungo il raggio di luce», cioè ripercorrere le

vie per cui si è giunti a questa concentrazione, stabilire in quale attimo, nel frazionamento a noi tutti comune, per il poeta comincia a balenare la luce di un denominatore linguistico. Tuttavia, per quante gratificazioni possa offrire allo studioso questa operazione, essa assomiglia al processo con cui si disfa un tessuto, e noi cercheremo di evitare questa strada. Ci fermeremo solo su un certo numero di enunciati di "Novogodnee" che fanno luce sull'atteggiamento della Cvetaeva verso il mondo in generale e sulla psicologia e metodologia del processo creativo in particolare. Sono molti gli enunciati di questo tipo in "Novogodnee", ma ancora più numerose sono le soluzioni espressive - stratagemmi metrici, rime, "enjambements", esperimenti di fonografia, eccetera - che a proposito di un poeta ci dicono di più della più sincera e chiassosa delle sue dichiarazioni .

Per non andare lontano in cerca di esempi, consideriamo l'"enjambement" tra il secondo, terzo e quarto verso di "Novogodnee": "Pervoe pis'mo tebe na novom - Nedorazumenie, tchto zlatchnom (Zlatchnom - givatchnom) meste zytchnom, meste zvutchnom Kak Eolova pustaja basnja." La prima lettera a te nel nuovo - è un equivoco che sia di perdizione luogo (rigoglioso - ruminante) posto rimbombante, posto sonoro come la vuota torre d'Eolo .

Questo brano illustra egregiamente la molteplicità di piani del pensiero e lo sforzo di abbracciare tutto, tipici della creazione cvetaeviana. La Cvetaeva è un poeta di estremo realismo, un poeta dalle infinite proposizioni subordinate, un poeta che non permette né a sé né al lettore di accettare alcunché sulla fiducia .

Il suo intento principale, in questi versi, è quello di «far terra» alla carica estatica dell'attacco: «Felice nuovo anno - mondo - paese - tetto!». Per questo ricorre a un prosaismo e chiama «nuovo posto» l'«altro mondo». Ma va ben oltre la normale prosaicizzazione. L'aggettivo che si ripete

nell'espressione «nel nuovo posto» è già ridondante in sé, e basterebbe questo a creare un effetto di abbassamento: già la stessa ridondanza di «nuovo» compromette «posto». Ma la connotazione aprioristicamente positiva che, al di là della volontà dell'autrice, è insita in «nuovo posto» - specialmente se riferito all'«altro mondo» - provoca in lei uno scatto di sarcasmo, e il «nuovo posto» viene messo sullo stesso piano di una meta di pellegrinaggi turistici (il che è giustificato della pluralità della morte come fenomeno) mediante l'epiteto «zlatchnyj», «fertile» (l'idiomatico «zlatchnoe mesto» sta però per «luogo di dissolutezza e bagordi, casa di tolleranza»). Il risultato è tanto più singolare in quanto questo «zlatchnyj» viene senza dubbio dalla preghiera ortodossa per le anime dei defunti («... nel luogo fertile, nel luogo beato...»). Ma la Cvetaeva mette da parte il libro di preghiere, non foss'altro perché Rilke non era ortodosso, e l'epiteto ritorna al suo sordido contesto contemporaneo. L'assimilazione dell'«altro mondo» a una località turistica è intensificata dalla rima interna dell'aggettivo che segue, «givatchnyj» («ruminante»), che a sua volta è seguito da «zytchnyj» («rimbombante, chiassoso») e «zvutchnyj» («sonoro»). L'accumulo di aggettivi è sempre sospetto, anche nel discorso quotidiano. In una poesia suscita una diffidenza anche maggiore - e non senza motivo. Qui, infatti, l'uso di «zytchnyj» segna l'inizio del passaggio dal sarcasmo al tono elegiaco generale.

«Zytchnyj» («chiassoso») prolunga, naturalmente, il tema della folla e del mercato introdotto da «zlatchnyj - givatchnyj»; ma è già una diversa funzione delle labbra - è la funzione della voce nello spazio, rinforzata dall'ultimo aggettivo, «zvutchnyj»; e lo spazio stesso è dilatato dalla visione di una torre solitaria (la torre d'Eolo) che si leva al suo centro. Torre «vuota» - cioè abitata dal vento, cioè dotata di voce. Il «nuovo posto» acquista un po' per volta i tratti dell'«altro mondo».

In teoria, l'effetto di abbassamento si sarebbe potuto ottenere già con l'"enjambement" («novom ... meste», «nuovo ... posto»). La Cvetaeva ricorreva all'"enjambement" con tale frequenza che anch'esso può essere considerato il suo autografo, la sua impronta digitale. Ma proprio, forse, per la frequenza con cui lo usava, l'artificio non la soddisfaceva del tutto, e la Cvetaeva sentì il bisogno di «animarlo» con le parentesi - questa forma minimale di digressione lirica. (In genere la Cvetaeva faceva un uso larghissimo, come nessun altro, dei segni tipografici che esprimono aspetti subordinati del discorso) .

Ma la ragione principale che la spinse a protrarre l'"enjambement" per tre versi non era tanto il rischio del cliché che si celava (nonostante l'ironia del tono) nell'espressione «nuovo posto», quanto l'insoddisfazione per la banalità della rima «krovom-novom». Non vedeva l'ora di saldare i conti, e a distanza di un verso e mezzo ecco che chiude la partita. Ma finché questo non succede sottopone a una severissima critica ogni sua parola, ogni suo pensiero; discute cioè, se stessa. Anzi, per essere più esatti, l'orecchio discute il contenuto .

Nessuno tra i contemporanei della Cvetaeva è come lei cauto e pieno di riserve nei confronti del già detto, vigile nei confronti di se stesso. Grazie a questo tratto (del carattere? dell'occhio? dell'orecchio?) le sue poesie acquistano la plausibilità della prosa. In esse - specialmente in quelle della Cvetaeva matura - non c'è nulla che sia poetico "a priori", nulla che non sia stato messo in discussione. Il verso della Cvetaeva è dialettico, ma è la dialettica del dialogo: tra significato e significato, tra significato e suono. E come se la Cvetaeva fosse impegnata in una lotta perpetua contro l'aprioristica autorità del linguaggio poetico, in un tentativo incessante di «togliere i coturni» al suo verso. Lo strumento principale, quello cui ricorre con particolare frequenza in "Novogodnee", è la puntualizzazione. Nel verso che segue «come la vuota

torre d'Eolo» la Cvetaeva sembra tracciare un frego su ciò che ha già detto, e fare un salto indietro per ricominciare la poesia da capo: La prima lettera a te dalla di ieri dove senza di te io languirò patria.. .

La poesia prende nuovo slancio, ma lungo i binari già indicati dall'impronta stilistica dei versi precedenti e della rima precedente. «Dove senza di te io languirò» s'incunea nell'"enjambement" non tanto a sottolineare l'emozione personale dell'autrice quanto a separare «di ieri» da «patria» (qui nel senso di terra, pianeta, mondo). Questa pausa tra «di ieri» e «patria» è ormai vista - udita - non più dall'autrice, ma dal destinatario della poesia, Rilke. Qui la Cvetaeva guarda al mondo, e quindi anche a se stessa, non più con i propri occhi ma attraverso quelli di lui: e cioè dall'esterno. Forse è questa l'unica forma di narcisismo caratteristica della Cvetaeva; e può ben darsi che uno dei motivi che la spinsero a scrivere "Novogodnee" sia stata proprio la tentazione di guardare a se stessa dal di fuori. In ogni caso, proprio perché cerca di dare un quadro del mondo attraverso gli occhi di chi lo ha lasciato, la Cvetaeva divide «di ieri» da «patria», preparando al tempo stesso il terreno per uno dei passi più sconvolgenti - il primo di una serie - della poesia, dove fa i conti con se stessa per l'ingenuità della rima del distico iniziale. Alla goffaggine con cui si incunea la subordinata «dove senza di te io languirò» fa seguito patria - adesso già da una delle stelle.. .

E' un colpo d'ala stupefacente. Giacché un conto è guardare a se stessa dall'esterno - in fondo, in un modo o nell'altro, la Cvetaeva lo fece per tutta la vita - e ben diverso è guardare a se stessa attraverso gli occhi di Rilke. Ma anche questo, si può supporre, non era nuovo per la Cvetaeva, dato il suo particolare atteggiamento nei confronti di questo poeta. Guardare a se stessa con gli occhi dell'anima di Rilke che vaga nello spazio, e per di più vedere non se stessa ma il mondo da lui abbandonato - per far questo è necessaria un'ottica

spirituale che, per quanto ne sappiamo, nessun altro possiede. Il lettore non è preparato a una simile svolta degli avvenimenti. Per essere più precisi, la voluta goffaggine di «dove senza di te io languirò» lo prepara a qualsiasi cosa eccetto che al dattilismo in fuga di «ródina» («patria») e, ancor meno, alla straordinaria rima franta di «odnoy iz» («una delle»). Meno di tutto, naturalmente, il lettore può aspettarsi che dopo «odnoy iz» venga, come una subitanea esplosione, il monosillabo «zvëzd» («stelle»). E' ancora cullato dal suono familiare di «vcerashnej» («di ieri»), indugia ancora su un verbo un po' affettato come «iznojus'» («languirò») quando è investito da tutta la dinamica e dall'assoluta irrevocabilità di «patria - adesso già ... una delle / stelle». Dopo due "enjambements" spezzati, meno di tutto il lettore se ne aspetta un terzo, e di tipo tradizionale .

E' anche possibile che questo "enjambement" sia un omaggio, un segnale segreto che la Cvetaeva manda a Rilke in risposta all'elegia che egli le aveva dedicato e inviato nell'estate di quello stesso anno, il 1926. Il terzo verso dell'elegia comincia anch'esso con un "enjambement" e parla anch'esso di stelle: "O die Verluste ins All, Marina, die stürzenden Sterne! Wir vermehren es nicht, wohin wir uns werfen, zu welchem Sterne hinzu! Im Ganzen ist immer schon alles gezählt." (1) .

Nella coscienza umana forse non esistono due nozioni più lontane e divergenti di «patria» (leggi: «terra») e «stella». Stabilire la loro uguaglianza è di per sé un atto di violenza sulla coscienza. Ma il tono vagamente sprezzante di «una delle...», mentre sminuisce «stella» e «patria», sembra pregiudicare il loro rispettivo potenziale di significato e umiliare la coscienza violata. E qui vale la pena di notare il pudore della Cvetaeva; né qui né più avanti esibisce il proprio destino di esule e limita il significato di «patria» e «stella» al contesto creato dalla morte di Rilke, senza alcun accenno alle

sue personali peregrinazioni. E' tuttavia difficile liberarsi completamente dall'impressione che la prospettiva descritta contenga un indiretto elemento autobiografico. Giacché la qualità della vista - della visione - attribuita al destinatario della poesia non era solo frutto della devozione spirituale della Cvetaeva per Rilke. Il centro di gravità di ogni forma di devozione solitamente non è l'oggetto del sentimento ma colui che lo prova; anche se si tratta dell'affettuosa devozione di un poeta per un altro poeta, la domanda principale è: Che cosa ne pensa lui - dei "miei" versi? Quanto all'intensità della disperazione per la perdita di una persona amata che si esprime nella nostra disponibilità a sostituirci a lei, a prenderne il posto, la scontata impossibilità di realizzare un simile desiderio è di per sé abbastanza consolante, giacché serve a stabilire un certo limite emotivo che libera l'immaginazione da ulteriori responsabilità. Mentre la qualità della visione che può percepire questa «patria» come «una delle stelle» attesta non solo la capacità dell'autrice di invertire l'ordine spaziale dei sottraendi, ma anche la capacità della sua immaginazione di abbandonare l'eroe, Rilke, e di guardare anche a lui dall'esterno. Giacché non è tanto Rilke a «vedere» la sua patria di ieri come una delle stelle, quanto l'autrice della poesia a «vedere» Rilke «che vede» tutto questo. E sorge naturale la domanda: dove si trova chi scrive questi versi? E come fa a trovarsi lì? Quanto alla prima parte della domanda, può bastare un richiamo al trentottesimo verso di un'ode di Gavrila Romanovitch Dergjavin, "In morte del principe Meshtcherskij" (1779). (c) Quanto alla seconda parte, la risposta migliore ci è offerta dalla stessa Cvetaeva, e più avanti la documenteremo con citazioni. Per adesso limitiamoci all'ipotesi che la pratica dell'estraniamento - dalla realtà, dal testo, dall'io, dai pensieri sull'io -, una pratica che è forse il primo requisito della creazione artistica e in una certa misura è propria di ogni letterato, nel caso della Cvetaeva si fosse sviluppata fino a

diventare istintiva. Quello che era cominciato come artificio letterario era diventato ben altro: era adesso una forma (anzi, una norma) dell'esistenza. E non solo perché la Cvetaeva era fisicamente estraniata da molte cose (tra cui la patria, il pubblico dei lettori, il successo). E non perché il destino le riservasse troppe esperienze da cui ci si può solo estraniare, è necessario estraniarsi. La metamorfosi di cui si è detto avvenne perché non c'era soluzione di continuità tra la Cvetaeva-poeta e la Cvetaeva-persona; tra parola e azione, tra arte ed esistenza per lei non c'era una virgola e neppure un trattino: la Cvetaeva metteva un segno di uguale. Ne consegue che l'artificio viene trasferito nella vita, che a svilupparsi è l'anima e non la maestria poetica, che anima e maestria risultano alla fine un'identica cosa. Fino a un certo punto il verso sostiene la parte di mentore dell'anima; poi - e abbastanza presto - le parti s'invertono. "Novogodnee" fu scritto quando l'anima ormai non aveva più niente da imparare dalla letteratura, nemmeno da Rilke. Proprio per questo l'autrice di "Novogodnee" poteva non solo vedere il mondo con gli occhi del poeta che lo aveva abbandonato, ma anche osservare quel poeta da lontano, dall'esterno - da un punto in cui l'anima di quel poeta non era ancora stata. In altre parole, la qualità della visione è determinata dalle possibilità metafisiche dell'individuo, che, a loro volta, sono una garanzia di infinità - se non matematica, quanto meno vocale .

Così, dunque, comincia "Novogodnee": con una fusione di gradi estremi di disperazione e di estraniamento. Era una fusione pienamente giustificata sul piano psicologico perché l'estraniamento è spesso diretta conseguenza ed espressione della disperazione; specialmente nel caso di una morte, la morte di chiunque, che preclude la possibilità di una reazione adeguata. (L'arte in genere non è forse il sostituto di questa impossibile emozione? E l'arte poetica non lo è in modo particolare? E se le cose stanno così, il genere «in morte di un

poeta» non è come l'apoteosi logica e lo scopo stesso della poesia, un sacrificio dell'effetto sull'altare della causa?). L'interdipendenza tra disperazione ed estraniamento è così evidente che a volte è difficile non identificarli. In ogni caso, parlando di "Novogodnee", cercheremo di non perdere di vista la genealogia dell'estraniamento, che è insieme il metodo e il tema di questi versi .

Per non scivolare nel patetico (un rischio che lo sviluppo della metafora «patria - ... una delle / stelle» comportava), e anche per la sua tendenza alla concretezza, al realismo, la Cvetaeva dedica i sedici versi successivi a una minuziosa descrizione delle circostanze in cui è venuta a sapere della morte di Rilke. All'estaticità degli otto versi precedenti si contrappone in questa descrizione (resa in forma di dialogo con una persona che è venuta a trovarla - Marc Slonim - e che le propone di «scrivere un pezzo» su Rilke) la natura strettamente letterale del discorso diretto. La naturalezza, l'imprevedibilità delle rime che puntellano questo dialogo, la fulmineità delle battute che i due si scambiano - tutto conferisce a questo passo il carattere di un appunto di diario, una verosimiglianza quasi prosaica. Al tempo stesso, la dinamica delle battute, rafforzata dalla loro natura di monosillabi e dalla dialetticità del loro contenuto, dà l'impressione di un testo stenografico, di un desiderio di liberarsi al più presto di tutti questi dettagli per passare all'essenziale. Per conseguire un effetto realistico la Cvetaeva ricorre a ogni possibile mezzo: il principale è la mescolanza di piani lessicali che le permette (a volte in un unico verso) di esprimere tutta la gamma psicologica suscitata da questa o quella situazione. Così, scambiando rapide battute con l'ospite che insiste per avere il «pezzo», la Cvetaeva ha notizia del luogo in cui Rilke è morto - il sanatorio di Valmont, presso Losanna. Ed ecco nascere la proposizione nominale, senza

neppure l'ausilio domanda «Dove?» che dovrebbe precedere l'informazione: - In un sanatorio .

Subito dopo l'autrice, che ha già rifiutato la richiesta di scrivere il «pezzo», che cioè non vuole mettere pubblicamente a nudo i suoi sentimenti e per questo li nasconde al suo interlocutore, aggiunge tra parentesi: In un paradiso in affitto .

E' uno scarto decisivo dal tono febbrile ma pur sempre civile del dialogo: uno scarto verso la volgarità, quasi il grido di una donnetta al mercato (confer il detto corrente: «Un avvocato è una coscienza in affitto»). Questo scarto - chiamiamolo «estraniamiento in giù» - ormai è dettato non solo dal desiderio di nascondere i propri sentimenti, ma dalla volontà di umiliarsi - e con questa automortificazione difendersi da quei sentimenti. Come dire: «Non sono io, è un altro a soffrire. Io non potrei soffrire in questo modo...». (d) Nondimeno, anche in questa autoflagellazione, in questa autonegazione, in questa volgarità, la tensione poetica non si allenta, e la parola «paradiso» ne è testimonianza. Giacché fulcro di "Novogodnee" è la descrizione dell'«altro mondo» che ci si può rappresentare solo partendo da «questo». La rozzezza delle sensazioni, tuttavia, non è tanto una prova della loro intensità quanto della loro approssimazione; e quando esclama: «In un paradiso in affitto», l'autrice allude indirettamente alla propria ancora imperfetta idea dell'«altro mondo», all'ancor basso livello di comprensione di quel mondo - e cioè alla necessità di approfondire il tema, come in prima istanza esige la stessa accelerazione del verso con il suo accumulo di monosillabi .

"S nastupajushtchim! (Rogidalsja zavtra!) Rasskazat', tchto sdelala uznav pro...? Tss... Ogovordas'. Po privytchke .

Gizn' i smert' davno беру v kavytchki Kak zavedomopustye splëty" .

Felice anno entrante! (Nato domani!) - Raccontarti cosa ho fatto alla notizia della...? Sss... E' stato un lapsus! E' l'abitudine.

Vita e morte da tempo le metto tra virgolette come chiacchiere a priori vuote .

Lungo tutta la poesia la Cvetaeva non usa una sola volta l'espressione «la tua morte». La evita anche quando il verso la consentirebbe; eppure alcuni giorni dopo aver terminato "Novogodnee" scrisse un breve saggio intitolato "La tua morte". Non è tanto che la Cvetaeva, per superstizione, si rifiuti di riconoscere i diritti della morte su Rilke - o il diritto di Rilke alla morte. Semplicemente, l'autrice si rifiuta di conficcare con le proprie mani quest'ultimo chiodo psicologico sulla bara del poeta. Innanzitutto perché nominare la morte è il primo passo verso l'oblio, verso la familiarizzazione - e dunque l'incomprensione - della catastrofe. E, a parte questo, perché è impossibile parlare della morte fisica di una persona senza parlare - perché non la si conosce - della sua vita fisica. In questo caso, la morte di Rilke avrebbe assunto un carattere astratto al quale la Cvetaeva si sarebbe ribellata già solo in virtù del suo realismo. La morte, così, diviene oggetto di congetture nella stessa misura in cui ne era stata oggetto la vita di Rilke. Ossia, l'espressione «la tua morte» si rivela inapplicabile e vuota di significato esattamente come l'espressione «la tua vita». Ma la Cvetaeva va oltre, ed ecco l'inizio di quello che possiamo definire un «estraniamiento in su» e una confessione dell'autrice .

Vita e morte da tempo le metto tra virgolette come chiacchiere a priori vuote .

Il significato letterale di questi versi - e la Cvetaeva va sempre letta nel senso letterale e non in quello figurato (esattamente come gli acmeisti, per esempio) - è il seguente: «vita» e «morte» appaiono all'autrice un goffo tentativo del linguaggio di adattarsi al fenomeno e, quel che più conta, un

tentativo che avvilisce il fenomeno con il significato solitamente attribuito a queste parole: «chiacchiere a priori vuote». Cioè, la vita del tal dei tali non è ancora Esistenza, con tutte le conseguenze che ciò comporta anche per la morte del tal dei tali. «Splëty» può essere una forma arcaica per «spletni» («pettegolezzi, dicerie») o un idiotismo per «spletenija» («complessi», di circostanze, di rapporti, eccetera): nell'uno e nell'altro caso si tratta di cose «a priori vuote» - epiteto quanto mai opportuno. La parola chiave qui è «davno» («da tempo»), giacché indica il carattere ripetitivo e di massa delle «chiacchiere», che pregiudica «vita» e «morte» rendendole inapplicabili a Rilke .

A parte tutto il resto, l'eroina lirica di "Novogodnee" è la stessa Cvetaeva in quanto poeta; e in quanto poeta la Cvetaeva è prevenuta nei confronti di queste due parole, impoverite non solo dal significato che è stato loro attribuito da tanti e per tanto tempo, ma anche dall'uso così frequente che lei stessa ne ha fatto. E proprio questo la costringe a interrompersi e a mettersi un dito sulle labbra: Sss... E' stato un lapsus! E' l'abitudine .

E' una delle tante ribellioni del poeta contro se stesso, tipiche della lirica cvetaeviana. Sono ribellioni dettate da quello stesso desiderio di realismo cui si deve la commistione di livelli linguistici. Lo scopo di tutti questi artifici - ovvero: di questi moti dell'anima - è la liberazione del discorso da ogni apriorismo poetico, la volontà di attestare il proprio buon senso. In altre parole, la Cvetaeva vuole mettere il lettore in una condizione di massima dipendenza dalla parola pronunciata. La Cvetaeva non offre al lettore la lusinga della parità: è lei che si mette al suo livello - sul piano del lessico e della logica, e soltanto quanto basta perché lui possa seguirla .

Vita e morte io le pronuncio con un sorrisetto nascosto... .

aggiunge più avanti, quasi per meglio chiarire al lettore il significato dei versi precedenti. Per gli stessi motivi, e anche

perché all'inizio della poesia un ospite le propone di «scrivere un pezzo», la Cvetaeva ricorre al tono - alla maschera - del giornalista che si rivolge all'intervistato .

E ora - com'è andato il viaggio? Come batteva e come non è esploso il cuore? Come sui cavalli Orlov, (e) che, "hai detto", non cedono alle aquile, il respiro ti mancava - o più? Più dolce? Questo eufemistico «com'è andato il viaggio?» (verso il «nuovo posto», cioè in cielo, in paradiso e così via) e la successiva parafrasi delle parole di Rilke sono tentativi di dominare le emozioni che poco prima stavano per prendere la mano all'autrice, là dove si domandava «Raccontarti cosa ho fatto alla notizia della...» e rispondeva: Non ho fatto nulla, ma qualcosa si è compiuto, che senza suono e eco compie! E ora - com'è andato il viaggio? La Cvetaeva ricorre qui a uno stacco grafico, che sottolinea a un tempo lo strappo dell'intonazione precedente e lo strappo fisico del contenuto - verso l'alto (nella coscienza del lettore) perché è verso il basso (sulla carta). Da qui in avanti "Novogodnee" si muove solo in questa direzione, e se a volte si arresta per una digressione lirica o per abbassare il tono, ciò avviene in sfere talmente alte che qualsiasi distinzione topografica sembra assurda. E' questo, in parte, che ha in mente la stessa Cvetaeva quando, invece di rispondere alla propria domanda «... più? / Più dolce?», osserva: Non ci sono vette o discese per chi volava sulle vere aquile russe .

A chi, cioè, ha avuto esperienza della vita in Russia, a chi ha conosciuto il metafisico toboga russo, ogni paesaggio, perfino quello oltremondano, sembra ordinario. E più avanti, con l'amarezza e l'orgoglio del patriota, la Cvetaeva aggiunge: Abbiamo un vincolo di sangue con l'altro mondo: chi è stato in Russia l'altro mondo in questo ha visto .

Non è patriottismo di bassa lega, non è neppure quel patriottismo liberaleggiante che di solito si tinge di venature sardoniche; è un patriottismo metafisico. «Chi è stato in Russia l'altro mondo in questo / ha visto». Sono parole dettate da una

chiara consapevolezza della natura tragica dell'esistenza umana in generale - e da una visione in cui la Russia rappresenta la più perfetta approssimazione a questa tragedia .

Queste righe fanno giustizia della stupida formula secondo cui «la Cvetaeva non accettò la Rivoluzione». Non l'accettò, certo: giacché «accettare» il massacro di esseri umani, qualunque sia l'ideale per cui viene compiuto, significa rendersene complici e tradire i morti. «Accettare» il massacro equivale a dire che chi è morto era peggiore di chi è rimasto in vita. Un'«accettazione» del genere implica una superiorità della maggioranza (i vivi) rispetto alla minoranza (i morti) - cioè la forma più ripugnante di perversione spirituale. Per ogni essere umano educato secondo i princìpi etici cristiani un'«accettazione» del genere è impensabile, e l'accusa di cecità politica o di incomprendimento per i processi storici si trasforma in un elogio della lucidità morale di chi non accetta .

«Chi è stato in Russia l'altro mondo in questo / ha visto» non è molto lontano da «Tutta, mia terra natale, / il Re dei Cieli ti ha attraversata in vesti / di schiavo, dando a te la benedizione», o da «Nella Russia si può solo credere». (f) Il verso della Cvetaeva dimostra che essa non si era limitata a non accettare la Rivoluzione, ma aveva fatto qualcosa di più: l'aveva compresa a fondo. Come un disvelamento assoluto - fino all'osso - del nocciolo dell'esistenza. Ed è questo, probabilmente, a suggerirle l'uso del passato prossimo «è stato», che allude non tanto ai viaggi di Rilke in Russia (nel 1899 e nel 1900) quanto alla stessa Cvetaeva, che ormai si trovava fuori dalla Russia. E' anche probabile che l'esclamazione successiva: «Già avviata diserzione!», che allude alla facilità del trasferimento da questo all'altro mondo, sia in parte un'eco della sbrigativa giustizia rivoluzionaria. E tanto più naturale è ciò che viene immediatamente dopo il passaggio nelle file nemiche: Vita e morte io le pronuncio con

un sorrisetto nascosto - col tuo lo sfiorerai! Vita e morte le pronuncio con una nota in calce, con un asterisco.. .

In «col tuo lo sfiorerai!» tutto il didatticismo accumulato si risolve in alto lirismo, giacché l'identità tra le idee dell'autrice e quelle del destinatario su «vita e morte» viene presentata come un combaciare di due sorrisetti nascosti - un bacio esistenziale la cui tenerezza è resa eufonicamente da quel «kosnësh'sja» simile a un sussurro. Il «ty» («tu») omesso in «col tuo lo sfiorerai!» aumenta la sensazione di intimità trasmettendola anche al verso successivo: «Vita e morte le pronuncio con una nota in calce, (g) / con un asterisco» - giacché «nota in calce» ha una risonanza meno drammatica di «virgolette» o anche di «sorrisetto». Pur continuando a esprimere - o a sviluppare - la sensazione dell'autrice che le parole «vita e morte» sono irrimediabilmente compromesse, questa «snoska» («nota in calce»), grazie al sapore diminutivo e quasi vezzeggiativo del suono, sposta il discorso su un piano puramente personale e sembra voler stabilire un'uguaglianza tra sé e il destinatario diventando «zvëzdotchka» («asterisco» e «stellina»). Rilke, infatti, è già una stella, o è già tra le stelle; ed ecco aprirsi una parentesi che racchiude due versi e mezzo di poesia pura: (la notte in cui confido: invece dell'emisfero cerebrale quello delle stelle!).

Queste parentesi sono tanto più straordinarie perché, in un certo senso, sono l'equivalente grafico dell'immagine che racchiudono. Quanto all'immagine stessa, ad aumentare il suo incanto contribuisce l'identificazione tra la coscienza e una pagina piena solo di asterischi-stelline che rimandano a Rilke - cioè di stelle. A sua volta, l'arcaico «tchaju» («confido») ha in sé tutta la tenerezza del desiderio e insieme tutta l'impossibilità di realizzarlo, un'impossibilità che esige un immediato cambio di registro. E' per questo che quando le parentesi si chiudono udiamo un discorso che si distingue dal passo precedente per il suo tono apparentemente pratico, concreto. Questo tono,

tuttavia, è solo una maschera; il contenuto emotivo rimane quello di prima: Non dimenticare, amico, quanto segue: che se lettere dell'alfabeto russo hanno dato il cambio alle tedesche non è perché ormai, dice, tutto può andare e il morto (il povero) ingoia tutto senza batter ciglio!.. .

Mascherato sotto il tono volutamente burocratico del «quanto segue», il contenuto emotivo si fa sentire nella lettera stessa dei versi. Si tratta, né più né meno, di questo: l'autrice prega Rilke di perdonarla se scrive in russo anziché in tedesco. La preghiera non è dettata, assolutamente, da civetteria. Con Rilke la Cvetaeva era stata in corrispondenza dal 1926 (tutto, per inciso, era cominciato per iniziativa di Boris Pasternak), e quella corrispondenza si era svolta in tedesco. La preghiera ha la sua radice emotiva nel fatto che l'autrice, usando il russo - e non la lingua materna di Rilke - si rende conto di allontanarsi da lui più di quanto non sia già avvenuto per effetto della sua morte; più di quanto avverrebbe se lei si desse la pena di scrivere in tedesco. Ma, a parte questo, la preghiera ha di per sé la funzione di allontanare e rimuovere la «poesia pura» dei versi precedenti, per i quali la Cvetaeva è quasi sul punto di rimproverarsi. In ogni caso capisce che le imprese di natura puramente poetica (come quella che ha appena messo tra parentesi) la allontanano a loro volta da Rilke, capisce che rischia di "lasciarsi trascinare" - lei, e non il destinatario. Nel virtuosistico e volgare «se lettere dell'alfabeto russo / hanno dato il cambio alle tedesche...» c'è una leggera sfumatura di disprezzo per se stessa e per la propria poesia. E allora la Cvetaeva comincia a giustificarsi nello stesso tono baldanzoso e rozzo: «non è perché ormai, dice, tutto / può andare e il morto (il povero) ingoia / tutto senza batter ciglio!». Ma questo tono è un'ulteriore forma di autoflagellazione. La plebea disinvoltura di questo «... il morto (il povero) ingoia / tutto senza batter ciglio!», aggravata dalla contaminazione del proverbio con «gimurik» («uno che sbatte gli occhi»),

sinonimo popolaresco per «defunto», non vuole caratterizzare il destinatario ma aggiungere un altro tocco all'autoritratto psicologico dell'autrice: illustrare il possibile livello della sua degradazione. Proprio da qui, dopo aver toccato il fondo, la Cvetaeva inizia la sua autodifesa, e di norma un'autodifesa è tanto più efficace quanto più basso è il punto di partenza: - ma perché l'"altro" mondo, il nostro - io l'ho capito a tredici anni, al Novodevitchij: (2) non è senza, ma con ogni lingua .

Una nuova folgorante sorpresa, giacché i versi precedenti non ci avevano preparato a niente di simile. Anche un lettore abbastanza esperto, abituato ai contrasti stilistici della Cvetaeva, si trova molto spesso impreparato a questo improvviso spiccare il volo dal fondo dell'esistenza verso l'empireo. Giacché nelle poesie della Cvetaeva il lettore si scontra con la strategia dell'etica, e non con quella della versificazione; o, per usare una sua stessa formulazione, con l'arte alla luce della coscienza. Per parte nostra aggiungiamo: con la loro - di arte ed etica - assoluta fusione. E proprio la logica della coscienza (o, piuttosto, della coscienziosità), la logica della vergogna per essere ancora tra i vivi mentre il suo interlocutore è morto, la consapevolezza che il morto non sfuggirà all'oblio e che in qualche modo i versi scritti per la sua morte preparano il terreno a questo oblio - proprio tutto questo ha indotto l'autrice a chiedere perdono per l'ulteriore fuga dalla realtà della morte di Rilke: per la sua poesia scritta in russo e per una "poesia" in genere. L'argomento che la Cvetaeva porta a sua giustificazione - «perché l'"altro" mondo ... non è senza, ma con ogni lingua» - è significativo innanzitutto perché scavalca la soglia psicologica su cui quasi tutti si arrestano: l'interpretazione della morte come un'esperienza extralinguistica che libera da ogni rimorso linguistico. «Non è senza, ma con ogni lingua» va molto oltre, riportando la coscienza alla sua fonte, là dove si alleggerisce dal fardello della colpa terrena. In queste parole vedi due braccia

spalancate e senti la gioia festosa di una rivelazione accessibile forse soltanto nell'età infantile - «a tredici anni, / al Novodevitchij» .

Ma anche questo argomento si rivela insufficiente. Giacché gli stessi rimorsi, le stesse riflessioni sul linguaggio, i ricordi d'infanzia, le variazioni su temi rilkiani e, infine, la stessa poesia con le sue rime e le sue immagini - tutto ciò che riconcilia con la realtà - appare all'autrice come una fuga, qualcosa che dalla realtà la distrae .

Sto divagando? si chiede la Cvetaeva voltandosi a guardare la strofa precedente ma anche, in sostanza, tutto l'insieme della poesia, le sue digressioni non tanto liriche quanto dettate dal senso di colpa .

Si può osservare, complessivamente, che la forza della Cvetaeva sta proprio nel suo realismo psicologico, in questa voce della coscienza che non si lascia placare da niente e da nessuno, che risuona nel suo verso o come tema o, quanto meno, come "Post scriptum". Una delle definizioni possibili della sua poesia è questa: la proposizione subordinata russa messa al servizio del calvinismo. Una variante: calvinismo stretto nell'abbraccio della proposizione subordinata russa. In ogni caso, nessuno ha dimostrato la congenialità tra questa "Weltanschauung" e questa forma sintattica con maggior evidenza della Cvetaeva. Il crudele rigore dei rapporti tra un individuo e se stesso ha, naturalmente, una sua estetica particolare; ma non crediamo che esista una forma di autoanalisi più divorante, più vasta e più naturale di quella implicita nella sintassi multipla - a più stadi - del complesso periodare subordinato russo. Avvolto in questa forma, il calvinismo «porta» l'individuo assai più lontano di quanto accadrebbe se usasse il tedesco, la lingua nativa del calvinismo. Lontano a tal punto che del tedesco restano i «migliori ricordi», che il tedesco diviene la lingua della

tenerezza: Sto divagando? Ma questa cosa non potrebbe mai accadere: distrarmi - io - da te .

Ogni pensiero e ogni, "Du Lieber", sillaba a te porta - di qualunque cosa io parli.. .

Questo "Du Lieber" è insieme tributo a un senso di colpa («lettere dell'alfabeto russo / hanno dato il cambio alle tedesche») e liberazione da quella colpa. Dietro di esso, inoltre, sta uno sforzo puramente personale, intimo, quasi fisico, di spingersi più vicino a Rilke, di sfiorarlo nel modo per lui naturale - col suono della sua lingua nativa. Ma se si fosse trattato solo di questo, la Cvetaeva, poeta di eccezionale versatilità tecnica, non sarebbe passata al tedesco: avrebbe trovato nella propria tavolozza altri mezzi per esprimere i sentimenti cui si è accennato. Il fatto è, probabilmente, che la Cvetaeva aveva già detto "Du Lieber" in russo all'inizio di "Novogodnee": «Entrò un uomo - uno qualunque - (quello caro sei / tu)». In generale, la ripetizione di parole è poco raccomandabile in poesia; e con la ripetizione di parole che abbiano "a priori" una colorazione positiva il rischio della tautologia diventa altissimo. Non foss'altro che per questo motivo, la Cvetaeva doveva passare a un'altra lingua, e il tedesco svolgeva in questo caso il ruolo di lingua "altra". La Cvetaeva usa "Du Lieber" non tanto semanticamente quanto foneticamente. Innanzitutto perché "Novogodnee" non è una poesia maccheronica, e quindi il peso semantico che cade su "Du Lieber" è troppo forte o del tutto insignificante. La prima possibilità è quasi da escludere, giacché la Cvetaeva pronuncia il suo "Du Lieber" quasi in un sussurro e con l'automatismo di una persona per la quale «il tedesco e più natio del russo». "Du Lieber" è semplicemente quella famosa «beata parola senza senso» (h) pronunciata «come nostra», e la sua funzione generalizzante, beata e senza senso, è solo sottolineata dall'atmosfera altrettanto astratta, priva di oggettualità, della rima che lo accompagna: «o tchëm by ni byl» («di qualunque

cosa»). Resta: quindi la seconda possibilità, quella della pura fonetica. "Du Lieber", che si incunea, screziandola, nella massa del testo russo, è prima di tutto un suono - non russo, ma neanche necessariamente tedesco: un suono come un altro. La sensazione che nasce di fronte all'uso di una parola straniera è innanzitutto immediatamente fonetica, e quindi, per così dire, più personale, più privata: l'occhio - o l'orecchio - reagisce prima della ragione. In altri termini, la Cvetaeva usa qui "Du Lieber" in un senso sovralinguistico più che in quello strettamente tedesco .

Il passaggio a un'altra lingua per illustrare uno stato psicologico è un procedimento abbastanza oltranzistico e dunque già di per sé indicativo di quello stato. Ma la poesia, in sostanza, e già essa una sorta di lingua "altra" - oppure: una traduzione da quella lingua. L'uso del "Du Lieber" tedesco è il tentativo della Cvetaeva di avvicinarsi a un originale di cui, dopo la rima con "Du Lieber", lei dà una definizione tra due parentesi che probabilmente sono le più significative nella storia della poesia russa: Ogni pensiero e ogni, "Du Lieber", sillaba a te porta - di qualunque cosa io parli (anche se il tedesco è più natio del russo per me, di tutti il più natio è l'angelico!).. .

E' una delle più significative ammissioni fatte dall'autrice in "Novogodnee"; e, dal punto di vista dell'intonazione, la virgola viene dopo «russo», non dopo «me». Vale la pena di sottolineare come il carattere eufemistico di «angelico» sia quasi interamente annullato da tutto il contesto - dall'«altro mondo» dove si trova Rilke, dall'«altro» ambiente che lo circonda. E' anche notevole come «angelico» testimoni non già la disperazione, bensì l'altezza - quasi letterale, fisica, forse - del volo spirituale suggerito non tanto dalla presunta ubicazione dell'«altro mondo» quanto dal generale orientamento poetico dell'autrice. Giacché la lingua «angelica» è più natia per la Cvetaeva "in generale", così come il tedesco

e più natio del russo "in generale": in senso biografico. E' l'altezza a essere «più natia», cioè inaccessibile al russo come al tedesco: un'altezza sovralinguistica, quella che comunemente viene chiamata spirituale. Gli angeli, in ultima analisi, comunicano con i suoni. Ma il tono polemico che si avverte chiaramente in «per me, di tutti il più natio è l'angelico» allude al carattere assolutamente extraclericale di quell'«angelico» e al suo quanto mai indiretto rapporto con la beatitudine. E', in sostanza, un'altra variante della celebre formula cvetaeviana: «la voce della verità celeste - contro la verità terrena». La gerarchia della "Weltanschauung" che si riflette in entrambe le formulazioni è una gerarchia illimitata - e comunque non limitata dalla topografia religiosa. «Angelico», così, è usato semplicemente come un termine ausiliario per designare l'altezza del "significato" al quale la Cvetaeva, per usare le sue parole, «giunge sgolandosi nell'urlo». Questa altezza può essere espressa solo in unità fisiche di spazio, e tutto il resto della poesia consiste in una descrizione dei livelli sempre crescenti di allontanamento, uno dei quali è la voce della stessa autrice. Assumendo di nuovo la maschera dell'intervistatore, la Cvetaeva fa una domanda (partendo da se stessa e, secondo -la sua abitudine, subito respingendo se stessa): - Possibile che di me ti sia del tutto...? Com'è l'ambiente, Rainer, la salute come va? Insistentemente e assolutamente: la prima visione dell'universo (del poeta - intendo in esso) e l'ultima - del pianeta dato a te una sola volta - nel suo insieme! E' già una prospettiva sufficientemente angelica, ma l'interpretazione che la Cvetaeva dà della situazione non è serafica, perché in lei manca l'ansia per il destino della sola anima - come, del resto, per il destino del solo corpo (e qui sta la differenza rispetto al punto di vista puramente umano): «Isolarli è insultarli tutti e due» dice; e un angelo non direbbe mai una cosa simile .

In "Novogodnee" la Cvetaeva illustra l'immortalità di un'anima che si è materializzata attraverso la forma dell'attività corporea - nel lavoro creativo - e lo fa utilizzando categorie spaziali, cioè corporee; e questo le consente non solo di far rimare «poeta» con «planety», ma di identificare poeta e pianeta: l'universo nel senso letterale e il tradizionale «universo» della coscienza individuale. Si tratta, quindi, della separazione di cose di uguali dimensioni, e l'«intervistatore» descrive non «la prima visione dell'universo» da parte del poeta, e neppure la loro separazione o il loro incontro, bensì - il confronto oculare: il primo incontro e il primo commiato.. .

L'attendibilità della metafisica cvetaeviana sta proprio nell'esattezza con cui la lingua angelica viene tradotta nel gergo poliziesco, giacché un «confronto oculare» è sempre incontro e separazione: primo e ultimo insieme. E dopo questa grandiosa equazione vengono versi di incredibile tenerezza e lirismo il cui effetto lacerante è provocato dalla sproporzione diretta tra lo spettacolo cosmico di cui si è detto e l'irrilevanza (per di più racchiusa tra parentesi) di un dettaglio che evoca associazioni con l'attività creativa e al tempo stesso con l'infanzia, ugualmente irricuperabili .

Alla tua stessa mano come guardavi (alla traccia - su lei - d'inchostro) dalla tua di tante (quante?) miglia - senza fine perché senza principio altezza sul livello cristallino del Mediterraneo - e altri simili piattini? Variazione sul tema «Così le anime guardano dall'alto...», (i) queste righe non colpiscono solo per la perspicacia che consente all'autrice di distinguere con la stessa chiarezza una macchia d'inchostro sulla mano del «corpo abbandonato» e la cristallinità «del Mediterraneo - e altri simili piattini» (il che ribadisce la distanza di miglia e miglia tra questi piattini e l'anima in questione). La cosa più stupefacente, in queste righe, è la concezione, connessa a quella perspicacia, dell'infinito come privo di principio. Tutto questo «paesaggio del distacco» è

dato in un sol fiato, come in planata, attraverso una semplice proposizione che introduce un'identità lessicale (psicologica) tra l'ingenuamente immediato «traccia d'inchiostro», l'astratto «senza fine perché senza principio» e l'ironico «piattini di cristallo». E' uno sguardo dal paradiso, dove (da dove) tutto è indifferente e da dove ogni sguardo è sguardo verso il basso; - e dove altro guardare "ancora" - il gomito posato sul bordo del palco da questo - se non a quello, e da quello se non a questo - di mille sofferenze .

E qui lo sguardo della Cvetaeva «piomba» letteralmente, insieme con l'intonazione, dal «palco» del paradiso nella «platea» della realtà, nella banalità dell'esistenza quotidiana - una banalità tanto più grande perché decorata da un nome straniero, francese: Bellevue (letteralmente «bella vista») .

A Bellevue io vivo. Cittadina di nidi e rami. Scambiando occhiate con la guida: Bellevue. Carcere con meravigliosa vista su Parigi - maniero della gallica chimera su Parigi - e un po' più in là.. .

In questa descrizione del luogo in cui abita, in questo «io vivo» posposto a Bellevue, per un momento - ma solo per un momento - la Cvetaeva lascia affiorare la sensazione dell'assurdità di tutto ciò che le sta succedendo. Senti tutto, in questa frase: il disprezzo per il luogo, la sensazione di essere condannata ad abitarvi e addirittura, se vogliamo, la giustificazione di questa condanna, giacché almeno: «io vivo». L'intollerabilità di «A Bellevue io vivo» è poi intensificata, per la Cvetaeva, dal fatto che questa frase è l'incarnazione fisica dell'incompatibilità tra la sua esistenza e ciò che è avvenuto a Rilke. Bellevue è per lei il polo opposto rispetto al paradiso, all'«altro mondo»; o anche, forse, un'altra versione dell'«altro mondo», poiché a entrambi i poli il freddo è atroce ed esclude ogni possibilità di vita. Quasi rifiutandosi di credere ai propri occhi, quasi rifiutandosi di credere alla propria presenza in quel luogo, la Cvetaeva sceglie questo nome - Bellevue - come

capro espiatorio e lo ripete ad alta voce due volte, tenendosi in bilico al confine della tautologia, sul ciglio dell'assurdo. Una terza ripetizione di «Bellevue» porterebbe all'isterismo, e in "Novogodnee" la Cvetaeva non può concedersi isterie, soprattutto come poeta: significherebbe spostare il centro di gravità della poesia da Rilke a se stessa. E invece, con lo scherno (per se stessa più che per il luogo) nella voce, dà la traduzione letterale del nome, che suona tanto più paradossale perché la meravigliosa vista, come lei sa bene, si schiude non da quaggiù ma da lassù, dal paradiso, dal «palco»: Il gomito contro il bordo scarlatto, come «devono essere» ridicoli per te "devono" - per me! - dall'altezza sconfinata, i nostri Bellevue e Belvedere! Così si conclude la prima e ultima descrizione che in "Novogodnee" l'autrice dà del proprio mondo, del mondo da cui «dove altro guardare "ancora"» se non là dove si è nascosto il suo eroe (e non a Parigi - «maniero della gallica chimera - / su Parigi - e un po' più in là...»).

E questo è, in genere, l'atteggiamento della Cvetaeva nei confronti di ogni realtà concreta, e innanzitutto nei confronti delle circostanze della propria vita. Per lei la realtà è sempre un punto di partenza: non un punto d'appoggio o la meta del viaggio -; e quanto più concreta è la realtà, tanto più violento è il suo rifiuto e tanto più lontano lei se ne ritrae. Nella sua poesia la Cvetaeva si comporta da classico utopista: quanto più intollerabile è la realtà, tanto più aggressiva diviene l'immaginazione. Con l'unica differenza che nel suo caso l'acutezza della vista non dipende dall'oggetto della contemplazione.

Si può anzi dire che quanto più ideale - remoto - è l'oggetto, tanto più scrupolosa è la sua rappresentazione, come se nell'occhio la distanza stimolasse - sviluppasse - il cristallino. Per questo i «Bellevue e Belvedere» sono ridicoli in primo luogo per "lei" - giacché riesce a guardarli non solo con gli occhi di Rilke ma anche con i propri.

E appunto da questo luogo - da questo limite estremo dell'universo e da questo sguardo gettato di sfuggita al proprio "presente", a se stessa - prende inizio in modo naturale il discorso su ciò che è più impensabile e inconcepibile; prende inizio il tema principale, strettamente personale - quello dell'amore di chi scrive per il destinatario della poesia. Tutto il discorso precedente, in sostanza, è solo una gigantesca esposizione, in qualche modo proporzionale a quella che nella vita reale precede la dichiarazione di un forte sentimento. Nell'elaborare questo tema - o meglio, nel pronunciare parole d'amore - la Cvetaeva ricorre a mezzi già utilizzati nell'esposizione, e in particolare all'espressione spaziale di categorie qualitative (l'altezza, per esempio). Sottoporle a un'analisi dettagliata (nonostante la presenza, a volte, di un significativo elemento autobiografico) non sembra opportuno, in considerazione dell'unità stilistica di "Novogodnee". Altrettanto inopportuno e riprovevole sarebbe abbandonarsi - sulla scorta di una poesia - a congetture intorno alla «natura concreta» dei rapporti della Cvetaeva con Rilke. Una poesia - qualunque poesia - è una realtà non meno significativa di quella che si dà nel tempo e nello spazio. Non solo: la presenza di una realtà concreta, fisica, di norma esclude il bisogno di una poesia. Stimolo alla poesia è di solito l'irrealtà, non la realtà: in particolare, stimolo a "Novogodnee" fu un'apoteosi dell'irrealtà - sia in termini di rapporti umani sia in senso metafisico: la morte di Rilke. Per questo sarà molto più sensato esaminare il resto della poesia sul piano psicologico che il testo stesso propone .

L'unica «realtà» importante per la nostra comprensione di "Novogodnee" è il già citato rapporto epistolare tra la Cvetaeva e Rilke, iniziato nel 1926 e interrotto nello stesso anno dalla morte di Rilke (per leucemia, in un sanatorio svizzero). Ci sono pervenute tre lettere della Cvetaeva a Rilke (e forse furono soltanto tre, considerata l'ampiezza e l'intensità

del loro contenuto). "Novogodnee", dunque, dev'essere considerata la quarta lettera e, in ogni caso, l'ultima - benché sia la prima inviata non più in Svizzera, ma nell'altro mondo: La prima lettera a te nel nuovo.. .

posto.. .

Essendo una lettera, naturalmente, "Novogodnee" contiene allusioni di vario tipo al contenuto delle lettere precedenti (della Cvetaeva a Rilke, come di Rilke alla Cvetaeva), allusioni su cui sarebbe poco opportuno soffermarsi senza citare distesamente quelle lettere. Non solo: in "Novogodnee" questi riferimenti, allusioni, perifrasi servono agli scopi della poesia in sé più che a quelli di una corrispondenza che continua, visto che uno dei corrispondenti è morto. L'unica cosa che in questa corrispondenza poteva avere un rapporto diretto con la poetica di "Novogodnee" era l'"Elegia" che Rilke mandò alla Cvetaeva l'8 giugno 1926 (subito dopo averla scritta, con ogni probabilità). Ma ad esclusione di due o tre passi (uno l'abbiamo già citato all'inizio di questo saggio), che per il lettore di "Novogodnee" suonano come echi di alcuni versi (il terzo, il ventesimo e il quarantacinquesimo) dell'"Elegia", la somiglianza tra le due liriche è insignificante, se si prescinde, naturalmente, dal vettore spirituale comune ai due autori .

E da questa corrispondenza, infine, risulta che per tutto il tempo che essa durò la Cvetaeva e Boris Pasternak (per iniziativa del quale era cominciata) avevano progettato più volte una visita a Rilke. Dapprima si proponevano di andare a trovarlo insieme; in seguito, quando per Pasternak diminuirono le probabilità di partecipare al viaggio, la Cvetaeva progettò di partire da sola. In un certo senso, "Novogodnee" è la continuazione di quei progetti; è una ricerca del destinatario - ma ormai nel puro spazio, un appuntamento per un incontro (ora sappiamo dove). Continuazione non foss'altro perché la poesia è scritta in solitudine: come si scrive una lettera. E può

anche darsi che «i nostri Bellevue e Belvedere», a parte tutto, a parte l'amarezza e l'intollerabilità, siano solo l'indirizzo del mittente, un indirizzo aggiunto per inerzia - o nella cieca, insensata speranza di un'impossibile risposta .

Di qualunque natura fossero i sentimenti che hanno fatto nascere questo verso, la Cvetaeva lo ripudia immediatamente e, quasi vergognandosi per quello che in esso vi è di meschino, ne spiega l'origine (del verso e di quei sentimenti) con l'avvicinarsi del Capodanno: Mi dilungo. Dettagli. Urgenza .

L'anno nuovo è alle porte .

E subito dopo continua, consentendo alla poesia di fare onore al proprio titolo, lasciando piena libertà alla cesura e facendo oscillare il trocheo come un pendolo o come una testa dondolante: "... Za tchto, s kem tchoknus' Tcherez stol? Tchem? Vmesto peny - vaty Klok. Zatchem? Ny, b'ët - a pri tchëm ja tut?" ... a cosa, con chi brindo attraverso il tavolo? Con cosa? Invece di schiuma - di ovatta un fiocco. Perché? Va bene, l'ora batte - ma che c'entro io? La babele di punti interrogativi e la clausola trisillaba che trasforma la rima franta di «vaty» («ovatta») nel borbottio fuso e confuso di «apritchëmjatut» («machecentroio») creano l'impressione di un linguaggio non più sotto controllo, a briglie sciolte, di un passaggio dal discorso organizzato alla lamentazione inconscia. E anche se una riga più in basso (ma una nota più in alto) la Cvetaeva sembra riprendersi e dare di nuovo alle parole una parvenza di senso, tutto il suo discorso successivo è già in balia dell'aprioristica musica del compianto, che non annulla il senso dell'enunciato ma lo subordina alla propria dinamica: Che farne, nel chiasso della festa, di questa rima interna: Rainer - morte? Se tu, se un tale occhio s'è annottato, la vita non vita è, la morte non morte è. Vuol dire che fa buio: capirò fino in fondo il giorno dell'incontro. Non c'è vita né morte: una terza, nuova cosa. E a quella cosa (preparando un giaciglio di paglia - sette paglie - per il ventisei che muore -

che fortuna in te finire, in te iniziare!) attraverso il tavolo, in occhio sconfinato, brinderò con te con un rumore zitto di vetro contro vetro? Il distico che apre questo brano è prodigioso e occupa un posto tutto particolare anche nell'opera della Cvetaeva. Probabilmente non si tratta tanto dell'assonanza «Rainer-umer» («Rainer-morte») colta da un orecchio avvezzo a sentir pronunciare questo nome per la vicinanza delle labbra - le sue, della Cvetaeva - che lo pronunciavano (e da un orecchio russo, per la precisione), quanto del minuzioso e sminuzzato dattilismo di «vnutrennij» («interno, interiore»). La nitidezza di ogni vocale, in questo aggettivo, sottolinea l'inesorabilità dell'enunciato come la natura fisiologicamente interiore della parola stessa. Non è più questione di una rima interna, ma bensì di una comprensione interiore, di una cosciente (a causa del significato) e di una in(sovra)conscia (a causa della fonetica) volontà di dire - esprimere - tutto fino in fondo, fino al limite acustico della parola .

Converrà fare attenzione anche alla posizione che «interna» occupa nel verso e alla funzione organizzatrice e subordinatrice che hanno le cinque "r" di questo verso: esse rafforzano la sensazione della rima interna perché sembrano provenire non dall'alfabeto russo ma dal nome «Rainer». E' del tutto possibile che nell'organizzazione del verso - così come nella percezione di Rilke in genere da parte della Cvetaeva - abbia avuto un ruolo non secondario il nome del poeta nella sua interezza: Rainer Maria Rilke, in cui un orecchio russo riconosce, a parte le quattro "r", i tre generi della grammatica russa: maschile, femminile e neutro. In altre parole, il nome stesso contiene già un preciso elemento metafisico. D'altra parte, un elemento che è stato effettivamente preso dal nome e in seguito usato per le esigenze della poesia è la prima sillaba di «Rainer». (e) Cosa per cui l'orecchio cvetaeviano può forse essere accusato di ingenuità, ma con lo stesso fondamento con cui si può rivolgere questa accusa al folclore. Proprio

dall'inerzia del folclore, dall'inconscia imitazione del folclore, sono dettate, più avanti, espressioni come «takoe oko smerklos'» («un tale occhio s'è annottato») e «znatchit - tmitsja» («Vuol dire che fa buio»). La stessa cosa vale, in parte, anche per «solomoj zasteliv» («preparando / un giaciglio di paglia»), non tanto nel senso di un rituale, ma per la natura stessa della rima tradizionale «solomu - sed'momu» oppure «shestomu»; e la stessa cosa, ancora, vale per «brinderò con te con un rumore zitto / di vetro contro vetro» e, in parte, per «kabackim ichnim», «i loro brindisi di bettole» (benché questa espressione possa essere anche vista, semplicemente, come un manierismo). Più evidente, comunque, è la tecnica del discorso convulso e ansimante della lamentazione nei versi «Se tu, se un tale occhio s'è annottato, / la vita non vita è, la morte non morte / è». Il razionalismo di «non vita è, la morte non morte / è» non deve indurre in errore, giacché, anche se si trattasse di formule, la loro efficacia verrebbe comunque annullata dall'immediatamente successivo «Vuol dire che fa buio» e dal riferimento a date specifiche tra parentesi .

Queste parentesi sono uno sconvolgente exploit lirico della Cvetaeva. La generosità d'animo investita in (... per il ventisei che muore - che fortuna in te finire, in te iniziare!) è al di là di qualsiasi valutazione, giacché è data essa stessa nelle più vaste unità di grandezza - nelle categorie del tempo .

Con questa invidia - quasi gelosia - per il tempo, con questo singhiozzante «kakoe stchast'e» («che fortuna») che (grazie all'accento ipermetrico sulla prima sillaba di «toboj», «in te») scivola nel popolaresco «okan'e» del verso successivo, la Cvetaeva comincia a parlare d'amore quasi apertamente. La logica di questo passaggio è semplice e commovente: il tempo - l'anno - è stato più fortunato dell'eroina. Da qui l'idea del tempo - di tutto il tempo - in cui lei non potrà essere insieme a «lui». L'intonazione di queste parentesi è quella del compianto popolare per il giovane che prende moglie. Ancora più

importante, tuttavia, è il ruolo di forza separatrice attribuito al tempo, giacché in queste righe senti la tendenza a oggettivarlo e ad animarlo. In effetti, alla base di ogni tragedia c'è un'infausta variante del tempo; cosa tanto più evidente nelle tragedie classiche, dove al tempo (il futuro) dell'amore si sostituisce il tempo (il futuro) della morte. E il contenuto della tragedia convenzionale - la reazione dell'eroe o dell'eroina rimasti sulla scena - è il rifiuto, una protesta contro una prospettiva inammissibile.

Ma per quanto vibrata possa essere questa protesta, essa è sempre un modo per semplificare, per rendere più familiare il tempo. Le tragedie, di regola, vengono scritte da giovani appassionati quando la traccia del dolore è ancora fresca, o da vecchi che hanno sostanzialmente dimenticato di che cosa si trattava. Nel 1926 la Cvetaeva aveva trentaquattro anni, era madre di due figli e autrice di alcune migliaia di versi. Alle sue spalle aveva la guerra civile e la Russia, l'amore per molti e la morte di molti - compresi quelli che aveva amato. A giudicare dalle parentesi (come, del resto, da tutta la sua produzione, partendo dal 1914-1915), a proposito del tempo la Cvetaeva sapeva già qualcosa di cui non molti tra i classici, tra i romantici o tra i suoi contemporanei avevano solo una vaga idea. Sapeva questo: con il tempo la vita ha molto meno a che vedere che la morte (la morte è più lunga), e dal punto di vista del tempo morte e amore sono la stessa cosa: la differenza può essere percepita solo da un essere umano. Cioè, nel 1926 la Cvetaeva si trovava come su un piede di parità col tempo, e il suo pensiero non cercava di adeguarlo a sé, ma cercava esso stesso di adeguarsi al tempo e alle sue tremende pretese. La Cvetaeva dice «che fortuna / in te finire, in te iniziare» con lo stesso tono con cui avrebbe ringraziato il tempo se il tempo le avesse concesso un incontro con Rilke. In altre parole, il grado di generosità della sua anima è solo un'eco della possibile

generosità del tempo verso di lei - una generosità non dimostrata ma non per questo meno possibile .

Non solo: la Cvetaeva sapeva qualcosa d'altro sul conto della stesso Rilke. In una lettera a Boris Pasternak, parlando del loro comune progetto di fare una visita a Rilke, scriveva: «... ti dirò che Rilke è sovraccarico, che non ha bisogno di nulla, di nessuno ... Rilke è un eremita... Da lui sento soffiare su me l'estremo gelo di uno che possiede e nei cui possedimenti io rientro a priori. Non ho nulla da dargli: tutto è già stato preso. Sì, sì, nonostante l'ardore delle lettere, l'irreprensibilità dell'orecchio e la purezza dell'ascolto - io non gli sono necessaria, tu non gli sei necessario. E' superiore ai suoi amici. Questo incontro è per me un riaprirsi della ferita, un colpo al cuore, è così. Tanto più che lui ha ragione (non viene da lui il gelo, ma dalla divinità protettrice che è in lui!), perché anch'io nei miei momenti migliori, nei momenti di massima altezza, forza e distacco - sono così...» .

"Novogodnee" è esattamente uno di quei momenti migliori, un momento di massima altezza, forza e distacco, e per questo la Cvetaeva cede Rilke al tempo, col quale entrambi i poeti hanno troppo in comune perché si possa evitare l'immagine di un triangolo. Di entrambi, quanto meno, era proprio un alto grado di quel distacco che è la caratteristica principale del tempo. E "Novogodnee" (come, in sostanza, l'opera della Cvetaeva in generale) è lo svolgimento, un'elaborazione di questo tema - o, meglio, di questa condizione, cioè di un progressivo avvicinamento al tempo - attraverso le uniche categorie spaziali in qualche modo tangibili: altezza, altro mondo, paradiso. In termini più semplici, "Novogodnee" giustifica il proprio titolo innanzitutto perché è una poesia sul tempo, e il tempo ha una delle sue possibili incarnazioni nell'amore e un'altra nella morte. I due poeti, in ogni caso, si legano per associazione all'eternità, che è solo una frazione del

tempo, e non viceversa, come si crede comunemente. Ecco perché non avvertiamo alcuna offesa in queste parentesi .

C'è di più: conoscendo il contenuto del brano della lettera che abbiamo citato, possiamo presumere con certezza che se l'incontro progettato avesse avuto luogo, le parentesi non sarebbero comunque state eliminate. Il tempo sarebbe rimasto oggetto di gelosia e/o generosità da parte dell'autrice, giacché l'amore più felice, e cioè quello più distaccato, è pur sempre inferiore all'amore per il distacco che il tempo istilla nel poeta. Il tempo è letteralmente una postfazione a ogni cosa del mondo, e il poeta, che ha sempre a che fare con la natura autogeneratrice del linguaggio, è il primo a saperlo. Questa identità - di linguaggio e tempo - è appunto quella «terza, / nuova cosa» che l'autrice spera di capire «fino in fondo / il giorno dell'incontro», la cosa per cui si «fa buio» nei suoi pensieri; e la Cvetaeva, rimandando l'attimo dell'illuminazione, muta registro e mette in funzione la vista: Di là dal tavolo guardo alla tua croce .

Quanti posti di campagna e quanto posto fuori città! E a chi fa cenno con la mano se non a noi - l'arbusto! Posti - proprio di noi e di nessun altro! Tutto il fogliame! Tutte le conifere! Posti - nostri: di te con me (di te con te) .

(Con te andrei anche a un collettivo - per parlare!) ma che senso ha posti? pensa ai mesi! Alle settimane! Alle periferie piovose e vuote! Alle mattine! A tutto, insieme, che neanche l'usignolo ha cominciato! Il campo visivo, delimitato dalla croce sulla tomba, sottolinea l'ordinarietà - la natura quasi di massa del sentimento descritto; e il paesaggio che contiene tale campo visivo è a sua volta un paesaggio ordinario, con precise connotazioni di classe. La neutralità, la semilegalità dei suburbi è lo sfondo tipico della lirica d'amore cvetaeviana. In "Novogodnee" la Cvetaeva lo usa non tanto per ottenere un abbassamento del tono, e cioè con intenti antiromantici, quanto per l'inerzia ormai creata dai suoi poemi ("Il poema della

Montagna" e "Il poema della Fine"). Il carattere grigio e anonimo dei suburbi è universale, in sostanza, se non altro perché corrisponde alla situazione dell'uomo stesso, a mezza strada tra la piena artificialità (la città) e la piena naturalezza (la natura). Comunque, un autore dei tempi moderni, se vuole essere convincente, non sceglierà mai né un grattacielo né una radura come sfondo del suo dramma o della sua pastorale. Sarà, molto più probabilmente, un posto fuori città, con tutti e tre i significati che la Cvetaeva immette nella parola «posto»: stazioncina della rete ferroviaria suburbana («Quanti posti di campagna»), spazio («posto / fuori città») e luogo, posticino preferito («Posti - proprio di noi / e di nessun altro!»). L'ultimo significato viene ulteriormente specificato dalle esclamazioni «Tutto il fogliame! Tutte le conifere!», in cui vediamo l'abitante della città che all'aperto, nella natura, cerca il posto per sdraiarsi o sedersi. Stilisticamente è ancora una lamentazione funebre, ma la dizione contadina, campagnola, qui cede già il posto a quella «operaia» - come lessico e come intonazione: (Con te andrei anche a un collettivo - per parlare!) ma che senso ha posti? pensa ai mesi! Naturalmente l'idea del «collettivo» («massovka» è «comizio» e «riunione clandestina» di rivoluzionari, e ancora «gita collettiva») si spiega con la multiformità (i molti volti) di Rilke, il quale per l'autrice è presente in ogni uomo e in ogni cosa. E naturalmente è la stessa Cvetaeva a sentire «mesta» («posti») in «mesjacy» («mesi»). Ma il tono popolaresco di questa locuzione idiomatica - del «parlare» a una riunione clandestina - e quel «pensa ai mesi!», urlato da qualcuno di «incolto» conferiscono alla fisionomia dell'eroina un'espressione leggermente più ordinaria di quella prevista dal «genere» della poesia. La Cvetaeva non lo fa con intenti democratici, non lo fa per allargare il proprio pubblico (di questo peccato non si macchiò mai), e neanche per camuffarsi - e cioè proteggersi da troppo invadenti specialisti di vita, morte e miracoli dei poeti.

La Cvetaeva ricorre a queste «maschere del discorso» esclusivamente per pudicizia, per un pudore non tanto personale quanto professionale: poetico. Cerca, semplicemente, di diminuire - e non di aumentare - l'effetto prodotto dall'espressione di forti sentimenti, l'effetto della confessione. In fin dei conti non si deve dimenticare che si sta rivolgendo a un «altro poeta». Per questo ricorre al montaggio - all'elencazione degli elementi caratteristici che compongono il "décor" di una scena d'amore convenzionale - e noi ce ne rendiamo conto solo nell'ultima riga della lista: ... ma che senso ha posti? pensa ai mesi! Alle settimane! Alle periferie piovose e vuote! Alle mattine! A tutto, insieme, che neanche l'usignolo ha cominciato! Ma subito, dopo aver marcato con questo usignolo (attributo inevitabile della lirica d'amore convenzionale) la natura della scena e dello spazio in cui, in un punto qualsiasi, questa scena sarebbe potuta avvenire, ma non è avvenuta, la Cvetaeva mette in discussione la qualità della propria vista e, di conseguenza, tutta la propria interpretazione dello spazio: Probabilmente vedo male: giacché sto in una fossa .

Probabilmente vedi meglio: giacché lì, dall'alto.. .

E qui già senti uno spasimo, i rimproveri che muove a se stessa per l'imprecisione - dello sguardo? del moto dell'anima? della parola scritta nella lettera? Ma la sua possibile aberrazione e la serafica perspicacia dello sguardo "di lui" vengono equiparate da un verso che sbalordisce proprio per la sua banalità: Nulla fra te e me ha funzionato .

E' un lamento reso ancora più straziante dal suo ruolo di confessione. Non è solo un «sì» che le circostanze o la civetteria dell'eroina hanno mascherato da «no» : è un «no» che preclude e cancella ogni possibilità di «sì»; e per questo il «sì» che smania di essere pronunciato penetra nella negazione stessa come nella sua unica possibile forma di esistenza. In altre parole, «Nulla fra te e me ha funzionato» formula il tema

attraverso la sua negazione, e l'accento semantico cade su «nulla ha funzionato». Ma nessun lamento è mai l'ultimo; e probabilmente, proprio perché dal punto di vista drammaturgico la poesia (come la situazione che essa descrive) finisce qui, la Cvetaeva, fedele a se stessa, sposta il centro di gravità da «ha funzionato» a «nulla». Giacché «nulla» definisce lei e il suo interlocutore molto meglio di qualsiasi cosa che avrebbe potuto «funzionare»: Così tanto, così semplicemente e puramente nulla, così al nostro livello, alla nostra altezza - che non c'è bisogno di elencarlo .

Nulla, eccetto - non aspettarti cose fuori dell'ordinario.. .

«Così tanto, così semplicemente e puramente» si legge, a prima vista, come qualcosa che sviluppa emotivamente il verso «Nulla fra te e me ha funzionato», giacché in verità il carattere non-concreto o extra-concreto dei rapporti tra i due poeti confina con la verginità. Ma in realtà questo «puramente» e soprattutto «semplicemente» si riferiscono a «nulla», e l'ingenuità di questi due avverbi, restringendo il ruolo grammaticale della parola che modificano fino a farne un sostantivo, non fanno che incrementare il vuoto creato con «nulla». Giacché «nulla» è un non-sostantivo, ed è proprio in questa funzione che qui interessa la Cvetaeva - nella funzione che si addice così bene a entrambi, a lei e al suo eroe: al loro «livello» e «altezza». Cioè nella funzione che si profila nella transizione da «nitchevo» («nulla», «non-avere», «assenza») a «nitchto» («Nulla», «non-esistenza», «morte»). Questo «nitchevo» è assoluto, impossibile da descrivere, non convertibile - in nessun tipo di dato reale, concreto. E' un tale grado di non-avere e non-possesto che l'invidia può suscitare versi come questi: ... perfino al condannato a morte la memoria regala: ah, la sua bocca! E' possibile che un così elevato interesse per «nitchevo» sia stato dettato da un'inconscia traduzione di tutta la frase in tedesco (dove «nulla» è grammaticalmente molto più attivo). Più

probabilmente, esso documenta lo sforzo che la Cvetaeva dovette compiere per liberare la costruzione «Nulla fra te e me ha funzionato» dal sapore di cliché che vi si può avvertire; o per rafforzare questo sapore, per spingere il cliché fino alla verità che esso racchiude. In ogni caso, il tentativo di addomesticare la situazione è considerevolmente ridotto dall'interesse di cui si diceva, e il lettore ha la sensazione che tutta la frase - e forse tutta la poesia - sia stata scritta per la possibilità di pronunciare questa semplice formula: «... fra te e me...» .

I restanti cinquantotto versi della poesia sono un lungo "post scriptum", una postfazione dettata dall'energia di accelerazione della massa poetica - cioè dal linguaggio che resta, dal tempo che resta dopo la poesia. La Cvetaeva, che segue sempre l'orecchio, cerca due volte di concludere "Novogodnee" con qualcosa che somiglia a un accordo finale. Dapprima con Dalla meno edificata delle periferie felice luogo nuovo, Rainer, mondo, Rainer! felice promontorio estremo della dimostrabilità felice nuovo occhio, Rainer, orecchio, Rainer! - dove lo stesso nome del poeta ha ormai una funzione puramente musicale (quella che prima di qualsiasi altra ha ogni nome), come se si trattasse di un nome udito per la prima volta e per questo ripetuto. Oppure: ripetuto perché pronunciato per l'ultima volta. Ma la ridondanza esclamativa della strofa è troppo dipendente dal metro per portare a una soluzione; una strofa del genere richiede piuttosto uno sviluppo armonico, se non addirittura didattico. E la Cvetaeva fa un ulteriore tentativo e cambia il metro per liberarsi dall'inerzia metrica: Tutto era ostacolo per te: passione e amico .

Felice nuovo suono, Eco! Felice nuova eco, Suono! Ma il passaggio dalla pentapodia alla tripodia, dalla rima baciata a quella alterna, e per di più dalla rima femminile alla maschile nei versi pari, crea una sensazione troppo ovvia, seppure

voluta, di andatura discontinua e a strappi, di crudezza. Questa crudezza, insieme al carattere apparentemente aforistico che la accompagna, può far credere che l'autrice tenga sotto controllo la situazione - cosa che non corrisponde affatto alla realtà. Il contrasto ritmico di questa strofa è così stridente che, più che assolvere alla funzione assegnatale dall'autrice - quella di concludere "Novogodnee" -, fa sentire la musica interrotta della poesia. Quasi fosse rigettata indietro da questa strofa, la poesia indugia per un poco e poi, come un torrente che abbatta una diga malcerta, o come un tema interrotto da una cadenza, ritorna indietro nella pienezza della sua sonorità. E in effetti, nelle righe immediatamente successive, quelle che danno inizio alla parte finale della poesia, la voce del poeta suona con una sorprendente libertà: quello di questi versi è lirismo puro, non vincolato né dallo sviluppo tematico (giacché tematicamente questo passo è un'eco di quelli precedenti) e neanche da considerazioni riguardanti il destinatario stesso. E' una voce che si va affrancando, quasi separando, dal testo poetico: Quante volte, sul banco di scuola: che montagne ci sono lì, che fiumi? Sono belli i paesaggi senza turisti? Non mi sbagliavo, Rainer - il paradiso è di monti, di tempeste? non di rivendicazioni vedovili? non è il solo, vero, e su di lui c'è un altro paradiso? A terrazze? Giudico dai Tatra il paradiso non può anfiteatro non essere. (E il sipario scende su qualcuno...) .

Non mi sbagliavo, Rainer: Dio è un baobab "che cresce"? Non un Luigi d'oro non è unico, Dio, vero? Su lui c'è un altro Dio? E' di nuovo la voce dell'adolescenza, dell'illuminazione, dei «tredici anni, al Novodevitchij» - o meglio, del loro ricordo attraverso il prisma della maturità che li offusca. Né in "Lanterna magica" né in "Album serale" (m) risuonava questa nota, se si eccettuano le poesie che parlano di separazione e in cui si sente - subito! - la futura Cvetaeva, come se «E la lusinga la passione per gli addii» fosse stato detto di lei. «Quante volte, sul banco di scuola» è in qualche modo

un'allusione all'ormai realizzata profezia delle disperate, tragiche note che risuonavano nei suoi primi libri, in cui la banalità e il sentimentalismo tipici di un diario sono giustificati se non altro dal fatto che liberavano il futuro della Cvetaeva dalla loro presenza. Tanto più che questa ironia adolescenziale («che montagne ci sono lì ...?», «paesaggi senza turisti», eccetera) - l'ironia in generale - diventa per lei, nella maturità, l'unico possibile modo di unire le parole quando il tema è l'«altro mondo» visto come destinazione di un grande e amato poeta: quando il tema è una morte concreta .

Pur in tutta la sua crudezza (o meglio: giovanile crudeltà), questa ironia possiede una logica assolutamente non giovanile: «Non di rivendicazioni vedovili? / non è il solo, vero...?» chiede la voce che, nonostante la sua fragilità, ammette la possibilità di un altro punto di vista: quello delle pie vecchiette, delle vedove. Scelta la parola «vedovile» - e con ogni probabilità è una scelta inconscia o subconscia, la Cvetaeva si rende subito conto di tutte le associazioni che essa le offre, e le tronca immediatamente, passando a un tono quasi sardonico: «su di lui c'è un altro / paradiso? A terrazze? Giudico dai Tatra...». E qui, quando sembrerebbe ormai inevitabile l'aperta derisione, risuonano di colpo, fondendo tutti gli sforzi dell'Alighieri in una sola frase, questi grandiosi versi: Il paradiso non può anfiteatro non essere.. .

I Tatra boemi, che a Bellevue la Cvetaeva aveva tutte le ragioni per ricordare con tenerezza, avevano suggerito l'ironico «a terrazze», ma esigevano una rima («Tatram ... amfiteatrom»). E' un tipico esempio della funzione organizzatrice che ha il linguaggio in rapporto all'esperienza: una funzione, in sostanza, illuministica. Senza dubbio l'idea del paradiso come di un teatro era nata già prima, in "Novogodnee" («il gomito posato sul bordo del palco»), ma lì era stata espressa in una chiave individuale e per questo tragica. Preparato dall'intonazione ironica, invece, «anfiteatro»

cancella qualsiasi coloritura emozionale e conferisce all'immagine dimensioni gigantesche, di massa (extraindividuali). Ormai non è più questione di Rilke e neanche del paradiso. Giacché «anfiteatro», accanto al significato moderno, strettamente tecnico, suscita soprattutto associazioni legate al mondo antico e in un certo senso extratemporali .

Paventando non tanto l'impressione troppo forte che può provocare questo verso, quanto il senso di una superbia d'autore, di una boria che si nutre di colpi riusciti come questo, la Cvetaeva rigetta consciamente il verso nella banalità dello pseudo-importante («E il sipario scende su qualcuno...»), riducendo «anfiteatro» a «teatro». In altre parole, qui la Cvetaeva usa la banalità come uno dei mezzi del suo arsenale poetico, come un artificio che le assicura l'eco del sentimentalismo delle sue poesie giovanili, un'eco necessaria per continuare il discorso nella chiave fissata da «Quante volte, sul banco di scuola...» Non mi sbagliavo, Rainer: Dio è un baobab "che cresce"? Non un Luigi d'oro non è unico, Dio, vero? Su lui c'è un altro Dio? «Non mi sbagliavo, Rainer...?» viene ripetuto come un refrain, giacché è questo che la Cvetaeva, quanto meno da piccola, pensava; ma anche perché la ripetizione della frase è frutto della disperazione. E quanto più evidente è l'ingenuità («Dio è un baobab / "che cresce"?») della domanda, tanto più si avverte - come spesso avviene con i «perché?» dei bambini - l'approssimarsi dell'attacco isterico che comincia a montare nella voce di chi parla. Al tempo stesso, non si tratta né di ateismo né di ricerche religiose, ma della già ricordata versione poetica della vita eterna, una versione che ha molto più in comune con la cosmogonia che con la teologia convenzionale. E la Cvetaeva pone tutte queste domande a Rilke non già, assolutamente, perché si attenda una risposta, ma per «esporre un programma» (e quanto meno la terminologia è complicata, tanto meglio). Non solo: lei

conosce già la risposta, non foss'altro perché le è nota la costante possibilità - addirittura inevitabilità - della domanda successiva .

Vero motore del discorso, lo ripetiamo, è il linguaggio stesso, la massa poetica liberata che macina il tema e quasi letteralmente sciaborda schizzando quando urta contro una rima o un'immagine. L'unica domanda sensata che la Cvetaeva pone - cioè l'unica di cui non conosca la risposta - è quella successiva a «Su lui c'è un altro / Dio?» Come va lo scrivere nel nuovo posto? Per la verità, questa non è tanto una domanda quanto una indicazione, come in una partitura, delle crome e dei bemolli del lirismo, che vengono trasportati in uno spazio puramente speculativo, privo di pentagramma: in un'esistenza sopra-vocale. L'intollerabilità e l'impronunciabilità di questa altezza si manifestano nel ripetuto uso del leggermente sarcastico «nel nuovo posto», nella maschera dell'intervistatore che viene indossata di nuovo. La risposta, tuttavia, supera la domanda già per il suo stesso timbro e si avvicina a tal punto all'essenza della questione Del resto, se tu "esisti", "esiste" il verso: sei tu stesso verso? - che la voce, vicina a spezzarsi e a mancare, esige un immediato abbassamento, un abbassamento che si compie nel verso successivo, ma con procedimenti ormai talmente noti che l'effetto risulta esattamente l'opposto di quello previsto; si voleva l'ironia, si è avuta la tragedia: Come va lo scrivere nella vita bella.. .

Poiché lui stesso - Rilke - è un verso, «scrivere» diviene un eufemismo per l'esistenza in genere (cosa che questa parola è veramente), e «nella vita bella» invece di essere condiscendente diviene compassionevole. Non contenta di questo, la Cvetaeva rende più ampio e preciso il quadro della «vita bella» attraverso l'assenza dei dettagli tipici della vita imperfetta, e cioè quella terrena (un quadro sviluppato più tardi nel ciclo lirico "Il tavolo"): Come va lo scrivere nella vita

bella senza tavolo per il gomito, fronte per il palmo (per la mano) .

La reciproca necessità di questi dettagli eleva la loro assenza al grado di assenza reciproca, equivalente, cioè, a un'assenza letterale, all'annullamento fisico non solo dell'effetto, ma anche della causa - cosa che, se non è una delle sue possibili definizioni, è comunque una delle più definite conseguenze della morte. In questi due versi la Cvetaeva dà la più vasta e comprensiva formula dell'«altro mondo», conferendo alla non-esistenza la natura di un processo attivo. L'assenza dei consueti (primari, nell'interpretazione della vita come scrittura) segni esteriori dell'esistenza non si assimila al non-essere, ma supera l'essere con la sua tangibilità. E comunque proprio questo effetto - di tangibilità negativa - viene ottenuto dalla Cvetaeva attraverso la precisazione «per il palmo / (per la mano)». L'assenza, in ultima istanza, è una versione volgare del distacco: psicologicamente è sinonimo di presenza in qualche altro luogo e, per questa via, allarga la nozione di essere. A sua volta, quanto più significativo è l'oggetto assente, tanto maggiori sono i segni della sua esistenza; e questo è in particolar modo evidente nel caso di un poeta, i cui «segni» sono tutto il mondo fenomenico e speculativo da lui descritto (compreso). E' da qui che prende inizio la versione poetica della «vita eterna». C'è di più: la differenza tra il linguaggio (l'arte) e la realtà sta specificamente nel fatto che qualunque enumerazione di ciò che non esiste più o non esiste ancora è una realtà del tutto indipendente. Per questo il non-essere, e cioè la morte, che consiste essenzialmente e interamente di assenza, non è nient'altro che una continuazione del linguaggio: Rainer, sei felice delle nuove rime? Giacché a interpretare correttamente la parola "rima", cosa - se non una serie di nuove rime - è la morte? Se si considera che si sta parlando di un poeta che si volgeva al tema della morte e dell'essere con grande regolarità, la realtà

linguistica dell'«altro mondo» si materializza in parte del discorso, in un tempo grammaticale. E proprio a favore di questo tempo l'autrice di "Novogodnee" rifiuta il presente .

E, questa, scolastica del dolore. Quanto più potente è il pensiero di un individuo, tanto minore è il conforto che assicura al suo possessore in presenza di una tragedia. Il dolore come esperienza ha due componenti: una emotiva, l'altra razionale. Il tratto saliente della loro interrelazione, nel caso di un apparato analitico fortemente sviluppato, è che la seconda non allevia la situazione della prima, cioè delle emozioni, ma la aggrava. In questi casi, invece di alleata e consolatrice, la ragione di un individuo diventa sua nemica e aumenta il raggio della tragedia fino a dimensioni imprevedibili da parte di chi possiede quella ragione. Così a volte il senno di un malato gli disegna, anziché visioni di guarigione, la scena dell'inevitabile rovina, mettendo in questo modo fuori uso i meccanismi di difesa. La differenza tra un processo clinico e quello creativo, tuttavia, sta nel fatto che né al materiale (nella fattispecie, al linguaggio) da cui viene creata l'opera, né alla coscienza del suo creatore si può somministrare un sonnifero. In un'opera letteraria, comunque, l'autore obbedisce sempre a ciò che gli dice la terrorizzante voce della ragione .

L'aspetto emotivo del dolore, che è il contenuto di "Novogodnee", è espresso, innanzitutto, in termini plastici - nella metrica di questa poesia, nelle sue cesure, negli attacchi trocaici, nel principio della rima baciata, che aumenta le possibilità di adeguatezza emotiva del verso. L'aspetto razionale è espresso nella semantica della poesia, che nel testo ha un ruolo così evidentemente dominante da poter essere oggetto di un'analisi a parte. Naturalmente una simile separazione - ammesso che sia possibile - è priva di senso pratico, ma se ci estraniamo per un momento da "Novogodnee" e lo guardiamo come dall'esterno, diventa chiaro che sul piano del «pensiero puro» avvengono in questa

poesia assai più cose che sul puro piano del verso. Se allora si traduce in un linguaggio semplice ciò che è accessibile all'occhio, nasce l'impressione che i sentimenti dell'autrice, sotto il peso di tutto quello che li ha colpiti, si siano gettati a cercare conforto presso la ragione, la quale li ha portati quanto mai lontano, giacché la ragione stessa non ha nessuno cui chiedere conforto. Con l'eccezione, naturalmente, del linguaggio - il che comportava un ritorno all'impotenza dei sentimenti. In altre parole, più si è razionali, peggio è - almeno per la Cvetaeva .

Proprio grazie al suo distruttivo razionalismo, "Novogodnee" si pone fuori dalla tradizione poetica russa, che preferisce risolvere i problemi in una chiave, se non positiva, quanto meno consolatoria. Sapendo a chi la poesia è indirizzata, si potrebbe presupporre che la coerenza della logica cvetaeviana in "Novogodnee" sia un omaggio alla tradizionale pedanteria del pensiero tedesco (e, in genere, occidentale) - un tributo pagato tanto più facilmente in quanto «il tedesco è più natio del russo». C'è forse una parte di verità in tutto questo, ma nell'opera della Cvetaeva il razionalismo di "Novogodnee" non è assolutamente un fatto unico. Anzi, esattamente il contrario: è tipico. La sola cosa che forse distingue "Novogodnee" dalle poesie dello stesso periodo è la larghezza dell'argomentazione, mentre nel "Poema della Fine", per esempio, o nell'"Accalappiatopi", siamo in presenza del fenomeno opposto: di una quasi geroglifica condensazione di argomenti. (E' anche possibile che l'argomentazione di "Novogodnee" sia così dettagliata perché il russo era in qualche misura familiare a Rilke, e che la Cvetaeva, quasi temendo gli equivoci che sorgono con particolare frequenza quando si abbassa la barriera del linguaggio, «spieghi» intenzionalmente i suoi pensieri. In fin dei conti, questa lettera è l'ultima, e bisogna dire tutto prima che lui se ne sia andato «completamente», ossia prima che sopraggiunga l'oblio, prima

che la vita senza Rilke diventi un fatto naturale). E in ogni caso, comunque, ci imbattiamo in questa caratteristica distruttiva della logica cvetaeviana, in questo segno precipuo della sua individualità creativa .

Sarebbe forse più ragionevole dire che "Novogodnee" non esula dalla tradizione poetica russa ma la dilata. Giacché questa poesia - «nazionale nella forma e cvetaeviana nel contenuto» (n) - estende o, meglio, precisa il senso di «nazionale». Il pensiero della Cvetaeva è un fenomeno unico soltanto per la poesia russa: per la coscienza russa è un fatto naturale, è addirittura predeterminato dalla sintassi russa. La letteratura, tuttavia, resta sempre indietro rispetto all'esperienza individuale, giacché da questa nasce e di questa è il risultato. Di più, la tradizione poetica russa ha sempre un terrore superstizioso dell'inconsolabilità - e non tanto per il rischio dell'isteria implicito nell'inconsolabilità, quanto a causa dell'inerzia ortodossa nel giustificare l'assetto del mondo (con ogni mezzo, e preferibilmente con mezzi metafisici). La Cvetaeva è invece un poeta ignaro di compromessi e in massimo grado scomodo. Per lei il mondo e molte delle cose che vi avvengono mancano troppo spesso di qualsiasi giustificazione, anche di natura teologica. Giacché l'arte è cosa più antica e universale di qualsiasi fede con cui contragga matrimonio e generi figli - ma con cui non muore. Il giudizio dell'arte è di gran lunga più esigente del giudizio universale. Al tempo in cui fu scritto "Novogodnee" la tradizione poetica russa era ancora pervasa dall'entusiasmo per la versione ortodossa del cristianesimo, quella con cui la poesia aveva fatto conoscenza solo trecento anni prima. E' naturale che su questo sfondo un poeta che urla: «non è unico, Dio, vero? Su lui c'è un altro / Dio?» risulti un rinnegato e un reietto. Nella biografia della Cvetaeva quest'ultima circostanza può avere avuto un peso anche maggiore della guerra civile .

Uno dei principi fondamentali dell'arte è l'analisi dei fenomeni a occhio nudo, fuori del contesto e senza mediatori. "Novogodnee" è, in sostanza, il "tête-à-tête" di una persona con l'eternità o - anche peggio - con l'idea dell'eternità. Qui la Cvetaeva ricorre alla versione cristiana dell'eternità non solo per la terminologia. Anche se fosse stata atea, l'«altro mondo» avrebbe avuto per lei un concreto significato ecclesiastico: giacché una persona, avendo il diritto di dubitare di una vita ultraterrena per se medesima, meno volentieri è disposta a negare una simile prospettiva a qualcuno che ha amato. La Cvetaeva, inoltre, doveva insistere sul «paradiso» se non altro perché partiva dalla tendenza - così tipica in lei - a ignorare l'evidenza .

Poeta è qualcuno per cui ogni parola non è la fine ma l'inizio di un pensiero; qualcuno che, avendo pronunciato la parola «raj» («paradiso») o «tot svet» («l'altro mondo»), deve mentalmente fare il passo successivo e trovare le rime adatte. Così nascono «kraj» («paese») e «otsvet» («riflesso»), e così viene prolungata l'esistenza di coloro la cui vita si è interrotta .

Guardando là, in alto, nel tempo grammaticale e nello spazio grammaticale in cui «lui» si trova (non foss'altro perché qui «lui» non c'è), la Cvetaeva conclude "Novogodnee" esattamente nel modo in cui finiscono tutte le lettere, con l'indirizzo e il nome del destinatario: - Perché non lo bagnino, lo copro con il palmo. Al di sopra del Rodano e della Rarogne, al di sopra della netta e totale separazione: per Rainer - Maria - Rilke - nelle sue mani .

«Perché non lo bagnino» - gocce di pioggia, forse? Fiumi in piena (il Rodano)? O le lacrime di lei? Queste ultime, molto probabilmente, giacché di solito la Cvetaeva omette il soggetto solo quando è ovvio; e in questo caso - al momento del commiato - nulla può essere più ovvio delle lacrime, che potrebbero cancellare il nome del destinatario, scritto alla fine con tanta cura, quasi con una matita copiativa su una superficie

umida. «Lo copro con il palmo», a guardarlo con distacco, è un gesto sacrificale e, naturalmente, è un gesto che va al di là delle lacrime. «Al di sopra del Rodano», che esce dal lago di Ginevra sopra il quale sorgeva il sanatorio che aveva ospitato Rilke - cioè sopra quello che era stato in passato l'indirizzo di Rilke; e «al di sopra della Rarogne», dove lui era sepolto - cioè sopra il suo indirizzo attuale. Da notare come la Cvetaeva fonda acusticamente i due nomi, esprimendo così la loro successiva presenza nel destino di Rilke. In «al di sopra della netta e totale separazione» il senso del commiato è acuito dal riferimento al luogo della sepoltura, di cui prima la poesia aveva detto che è un luogo dove il poeta non è. Ed ecco, infine, il nome del destinatario, scritto per intero sulla busta e accompagnato dall'indicazione «nelle sue mani» (in passato era la formula corrente in luogo di «strettamente personale»), che senza dubbio era stata usata per tutte le lettere precedenti .

Quest'ultima riga sarebbe assolutamente prosaica (un postino, leggendola, correrebbe alla sua bicicletta) se non fosse per il nome del poeta, un nome che è in parte responsabile del precedente «sei tu stesso / verso!». A parte il possibile effetto sul postino, quest'ultima riga fa tornare l'autrice e il lettore a ciò da cui era cominciato l'amore per il poeta. L'elemento più importante di questo verso - come di tutto "Novogodnee" - è lo sforzo di trattenere una persona, di sottrarla al non-essere - anche solo con la voce che ne grida il nome -, insistendo ad onta dell'evidenza sul suo nome tutto intero, ossia sulla sua presenza, su una presenza la cui sensazione fisica è corroborata dall'indicazione «nelle sue mani» .

Emotivamente e melodicamente quest'ultima strofa suscita l'impressione di una voce che prorompa tra le lacrime, ne sia purificata e si innalzi da questo lavacro. In ogni caso la voce che recita questi versi è sul punto di incrinarsi. Ciò avviene probabilmente perché non c'è nessuno (lettore o autrice) che possa aggiungere qualcosa a quanto è stato detto: prendere una

nota più alta non sarebbe possibile. L'arte della poesia, a parte le altre sue numerose funzioni, testimonia delle possibilità vocali ed etiche dell'uomo come specie - non foss'altro perché le prosciuga, le esaurisce. Alla Cvetaeva, che scriveva tenendosi sempre all'estremo limite vocale, "Novogodnee" offrì un'occasione per combinare i due «generi» che esigono la massima elevazione della voce: la lirica d'amore e il compianto funebre. E' significativo che nella disputa tra i due «generi» l'ultima parola spetti al primo: «nelle sue mani» .

1981

Note "Nota in calce a una poesia"

Nota a. E' il verso finale della poesia "Amleto" nel "Dottor Zivago" di Boris Pasternak .

Nota b. E' il verso finale di "Così lento e viscoso colava un fiotto di miele dorato..." di Osip Mandel'shtam .

Nota c. Il verso, riferendosi al principe Meshtcherskij, morto improvvisamente, dice: «Dov'è? - E là. - Là dove? - Non sappiamo» .

Nota d. Anna Achmatova, "Requiem" .

Nota e. Trottatori allevati dal conte Orlov, il cui nome deriva dalla parola russa che significa aquila. [Rilke si riferisce a questi cavalli nella poesia "Nächtliche Fahrt - Sankt Petersburg" («Corsa notturna - San Pietroburgo»). Nota del Traduttore] .

Nota f. Versi di Fëdor Tjuttchev (1803-1873) .

Nota g. "Gizn'i smert' proiznoshu so snoskoi" .

Nota h. Dalla poesia "A Pietroburgo ci ritroveremo" di Mandel'shtam .

Nota i. Da Tjuttchev .

Nota e. La sillaba «Rai» si pronuncia come la parola russa «raj» che significa «paradiso» .

Nota m. "Album serale" (1910) e "Lanterna magica" (1912) sono le prime due raccolte di versi della Cvetaeva .

Nota n. «Nazionale nella forma e socialista nel contenuto» è una formula corrente della stampa sovietica per definire un'opera d'arte .

Nota 1. «Oh, Marina, le perdite nel Tutto, le cadenti stelle! / Non l'aumentiamo, ovunque ci gettiamo, a qualunque / stella noi ci volgiamo! Nell'Intero è già tutto in eterno numerato» .

Nota 2. Monastero «delle Nuove Vergini», a Mosca, fondato nel 1524 [Nota del Traduttore] .

SULLA TIRANNIA

Malattia e morte sono, forse, le sole cose che un tiranno abbia in comune con i propri sudditi. Solo in questo senso è un vantaggio per una nazione essere governata da un vecchio. Non è detto che la consapevolezza della propria mortalità illumini o ammansisca una persona, ma il tempo che un tiranno impiega a meditare, poniamo, sul proprio metabolismo è tutto tempo sottratto agli affari di Stato. Le fasi di bonaccia interna e internazionale sono direttamente proporzionali al numero di malattie che affliggono il vostro Primo Segretario del Partito o il vostro Presidente a Vita. Anche se è tanto ricettivo da arricchire il proprio repertorio aggiungendovi quell'arte della brutalità che è inerente a ogni malattia, di solito egli esita non poco prima di applicare questa scienza nuova ai suoi intrighi di palazzo o alla sua politica estera, se non altro perché si sforza istintivamente di rimettersi in salute o semplicemente crede in una piena guarigione .

Nel caso di un tiranno, il tempo che altri impiegano per pensare all'anima è sempre assorbito da progetti e manovre miranti a perpetuare lo "status quo". Un uomo nella sua posizione, infatti, non distingue tra presente, storia ed eternità, che per lui si fondono in un tutto unico grazie alla propaganda ufficiale e a ciò che essa dice a beneficio del tiranno e della popolazione. Il tiranno si aggrappa al potere come ogni persona anziana si aggrappa alla sua pensione o ai suoi risparmi. Quella che a volte può sembrare un'epurazione nelle alte sfere è percepita dalla nazione come un tentativo di

difendere la stabilità per la quale questa nazione ha optato fin dal giorno in cui ha permesso che s'instaurasse la tirannia .

Raramente la stabilità della piramide dipende dal suo vertice, e tuttavia è proprio il pinnacolo ad attirare la nostra attenzione. Dopo un po' di tempo l'occhio di uno spettatore si stufa dell'insopportabile perfezione geometrica della piramide e non vede l'ora che avvenga qualche cambiamento. Quando però i cambiamenti arrivano, sono sempre in peggio. E' bene ricordare, per non dire altro, che un vecchio, quando lotta per evitare iatture o seccature, tanto più incresciose alla sua età, è un soggetto piuttosto prevedibile. Per quanto sanguinario e perverso egli possa apparire nel corso di questa battaglia, non sono in gioco né la struttura interna né l'ombra esterna della piramide. E i bersagli della sua lotta, i rivali, meritano in pieno la perfidia con cui il tiranno li tratta, se non altro per la tautologia delle loro ambizioni, sottolineata dalla differenza di età. Perché la politica non è altro che purezza geometrica che abbraccia la legge della giungla .

Lassù, sulla capocchia dello spillo, c'è posto solamente per uno, e tanto meglio se è vecchio, giacché almeno i vecchi non cercano mai di farsi passare per angeli. L'unico intento di un tiranno attempato è quello di conservarsi il posto, e in lui la demagogia e l'ipocrisia non arrivano al punto di infliggere ai sudditi l'obbligo di una fede cieca o di una proliferazione testuale. Mentre il giovane "parvenu", col suo zelo vero o falso, con la sua dedizione vera o falsa, finisce sempre con l'alzare il livello del cinismo pubblico. Se guardiamo indietro alla storia dell'umanità, possiamo dire con sicurezza che il cinismo è il miglior metro del progresso sociale .

I nuovi tiranni, infatti, introducono sempre una nuova miscela di ipocrisia e crudeltà. Alcuni inclinano più alla crudeltà, altri all'ipocrisia. Pensiamo a Lenin, Hitler, Mao, Castro, Gheddafi, Khomeini, Amin e via di seguito. Tutti superano i loro predecessori per un verso o per l'altro - anzi,

per più versi - e danno una nuova strigliata alla schiena del cittadino come al cervello dello spettatore. Per un antropologo (specialmente se può osservare la scena con molto distacco) innovazioni di questo tipo sono di grande interesse, perché consentono di ampliare la conoscenza della specie. Va notato, comunque, che la responsabilità dei suddetti processi innovativi va ricercata nel progresso tecnologico e nel generale incremento demografico non meno che nella personale malvagità di un certo dittatore .

Ormai ogni nuovo assetto sociopolitico, si tratti di una democrazia o di un regime autoritario, è un passo in più nella marcia di allontanamento dallo spirito dell'individualismo e di avvicinamento al caotico sfrenarsi delle masse. All'idea dell'unicità esistenziale di una persona si va sostituendo quella della sua anonimità. L'individuo perisce non tanto di spada quanto di pene, e un Paese, per quanto piccolo, deve ricorrere, o assoggettarsi, a una pianificazione centrale. La qual cosa alimenta facilmente varie forme di autocrazia in cui i tiranni stessi possono essere visti come versioni antiquate dei computer .

Ma se fossero soltanto versioni antiquate dei computer, poco male. Il guaio è che un tiranno è capace di procurarsi computer nuovi, aggiornati, e aspira a manovrarli lui stesso. Esempi di congegni antiquati che fanno funzionare sistemi avanzati li troviamo nel Führer, che ricorre all'altoparlante, o in Stalin, che usa l'intercettazione telefonica per eliminare i suoi avversari del Politburo .

Gli uomini diventano tiranni non perché ne abbiano la vocazione; e neanche per pura coincidenza. Se un uomo ha una vocazione del genere, di solito prende una scorciatoia e diventa un tiranno in casa sua, mentre è noto che i tiranni veri, come uomini di casa, sono soggetti timidi e non troppo interessanti. Il veicolo per arrivare alla tirannia è un partito politico (o un apparato militare, che ha strutture simili a quelle del partito),

perché, se si vuole arrivare al vertice di qualcosa, occorre qualcosa che abbia una topografia verticale .

Ora, a differenza di una montagna o, meglio ancora, di un grattacielo, un partito è in fondo una realtà fittizia, inventata da individui che, mentalmente o in altro senso, non hanno nulla da fare. Questi disoccupati vengono al mondo e si accorgono che la realtà fisica del mondo, grattacieli e montagne, è già tutta occupata. Si trovano quindi a dover scegliere: o aspettare che si apra un varco nel vecchio sistema o creare con le loro mani un sistema nuovo, alternativo. Quest'ultima soluzione li attira perché è la strada più facile: se non altro, possono cominciare senza perder tempo. Costituire un partito è già un'occupazione, e anche abbastanza impegnativa. E' vero che non dà subito i suoi frutti, ma il lavoro non è poi così duro e l'incoerenza di una simile aspirazione gratifica generosamente colui che la coltiva .

Per nascondere le sue origini puramente demografiche un partito elabora di solito una propria ideologia e mitologia. In generale, una realtà nuova viene sempre creata a immagine di una vecchia, scimmiettando le strutture esistenti. Questa tecnica, mentre maschera opportunamente la mancanza di immaginazione, conferisce una certa aria di autenticità a tutta l'operazione. Ecco perché, per inciso, è così diffusa tra questi individui l'adorazione per l'arte realistica. Tutto sommato, l'assenza di immaginazione è più autentica che non la sua presenza. La monotona opacità di un programma di partito e l'aspetto sciatto e dimesso dei suoi capi piacciono alle masse, che vi si vedono riflesse. Nell'era della sovrappopolazione il male (come il bene) ha la stessa mediocrità dei suoi sudditi. L'opacità è la prima regola per chi vuol diventare un tiranno .

E opachi lo sono, e opaca è la loro vita. Le uniche soddisfazioni le ottengono durante la scalata: vedendo sconfitti, isolati, destituiti i loro rivali. Tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, negli anni d'oro dei

partiti politici, c'erano altri piaceri: quello, per esempio, di far circolare un pamphlet senza capo né coda, o quello di sfuggire alla sorveglianza della polizia; quello di tenere un discorso di fuoco a un congresso clandestino o di riposarsi a spese del partito nelle Alpi svizzere o sulla Riviera francese. Adesso tutto questo è finito: addio ai grandi temi scottanti, alle barbe false, agli studi marxisti. Resta il gioco paziente delle manovre per una promozione, restano le lungaggini burocratiche, tante scartoffie e la ricerca di compagni fidati. Non c'è nemmeno l'emozione di controllarsi nel parlare, perché ormai la lingua non dirà più cose tali da meritare l'attenzione dei muri imbottiti di microfoni .

Ciò che innalza al vertice è il lento passare del tempo, con l'unico conforto del senso di autenticità che il tempo conferisce all'impresa: ciò che richiede tempo e consuma tempo è reale. Anche nelle file dell'opposizione la carriera è lenta; quanto al partito che sta al potere, esso non ha bisogno di correre, non saprebbe dove correre, e dopo mezzo secolo di egemonia è perfino in condizione di regalare tempo. Certo, per quel che riguarda gli ideali nel senso vittoriano della parola, il sistema monopartitico non è granché differente da una moderna versione del pluralismo politico. Ma per iscriversi all'unico partito esistente occorre una dose di disonestà superiore alla media .

Comunque sia, con tutta la tua astuzia, e per quanto cristallino sia il tuo curriculum, non è molto probabile che tu arrivi al Politburo prima dei sessanta. A questa età la vita è assolutamente irreversibile, e se uno agguanta le redini del potere apre il pugno solo per far posto all'ultima candela. E' difficile che un sessantenne si cimenti in avventure rischiose, economiche o politiche che siano. Sa che gli resta più o meno una decina d'anni, e le sue soddisfazioni sono prevalentemente di natura gastronomica e tecnologica: un raffinato regime alimentare, sigarette estere, automobili straniere. E' un uomo

dello "status quo", il che può essere redditizio in politica estera, considerando le sue scorte di missili che continuano a ingrossarsi, ed è intollerabile all'interno del Paese, dove il non far niente significa un peggioramento della situazione. E benché i suoi rivali possano approfittare di questo peggioramento, lui preferirebbe eliminarli piuttosto che introdurre un qualsiasi cambiamento, perché un uomo prova sempre un po' di nostalgia per l'assetto in cui è maturato il suo successo .

Una buona tirannia dura in media un decennio e mezzo, due decenni al massimo. Quando supera questa soglia, degenera invariabilmente in qualcosa di mostruoso. Allora può subentrare quel tipo di "grandeur" che si manifesta nello scatenamento di guerre o del terrore interno, o delle une e dell'altro insieme. Per buona sorte, la natura esige il suo pedaggio, ricorrendo talvolta alle mani dei rivali proprio all'ultimo momento, ossia prima che il vostro uomo decida di immortalarsi combinando cose orripilanti. I giovani quadri, che non sono poi tanto giovani, incalzano dal basso per spingerlo nell'azzurro limbo di puro Chronos. Perché, quando si è arrivati alla vetta del pinnacolo, non c'è altro modo per andare avanti. Ma la natura, il più delle volte, deve arrangiarsi da sola, incontrando una formidabile resistenza negli Organi della Sicurezza dello Stato e nell'équipe medica addetta alla persona del tiranno. Medici stranieri vengono fatti arrivare con voli speciali perché ripescino il vostro uomo dagli abissi di senilità in cui è sprofondato. A volte riescono nella loro missione umanitaria (perché anche ai loro governi sta molto a cuore il mantenimento dello "status quo"), almeno quanto basta perché il grand'uomo sia in grado di rinnovare le sue minacce di morte ai loro rispettivi Paesi .

Alla fine gli uni e gli altri si arrendono: gli Organi, forse, meno facilmente dei medici, perché la medicina non ha una gerarchia altrettanto rigida ed è quindi meno esposta ai rischi

dei prossimi cambiamenti. Ma anche gli Organi finiscono con l'averne abbastanza del loro padrone, al quale sopravvivranno in ogni caso, e mentre le guardie del corpo voltano la faccia dall'altra parte, ecco entrare in silenzio la morte con la grande falce, ma non senza quella piccola che va col martello. Il giorno dopo non sono i soliti galli puntualissimi a svegliare la popolazione, bensì fiotti di note della "Marcia funebre" di Chopin che si riversano dagli altoparlanti. Poi vengono le esequie militari, con i cavalli che trainano l'affusto di cannone, preceduti da un distaccamento di soldati che portano su cuscinetti scarlatti le medaglie e le onorificenze che adornavano la giubba del tiranno come il torace di un cane premiato ai principali concorsi. Questo, infatti, era il tiranno: un cane che vinceva concorsi e corse. E se la popolazione ne piange la dipartita, come spesso accade, le sue lacrime sono le lacrime di scommettitori che hanno perso: la nazione piange il suo tempo perduto. E poi spuntano i membri del Politburo che portano a spalla il feretro avvolto nella bandiera: quel feretro è l'unico denominatore che abbiano in comune .

Mentre essi portano il loro denominatore defunto tra il ronzio delle cineprese e i clic delle macchine fotografiche, stranieri e indigeni esplorano attentamente quelle facce imperscrutabili tentando di indovinare chi sarà il successore. La buon'anima può essere stata tanto vanesia da lasciare un testamento politico, ma questo non sarà mai reso pubblico. La decisione dev'essere presa in segreto, durante una seduta del Politburo a porte chiuse (chiuse, s'intende, alla popolazione). Clandestinamente, insomma. La segretezza è un vecchio pallino del partito, un'eco della sua origine demografica, del suo glorioso passato illegale. E le facce non rivelano nulla .

Ci riescono tanto più facilmente in quanto non c'è niente da rivelare. Perché, in sostanza, sarà un bis di quello che si è già visto. L'uomo nuovo sarà diverso dal vecchio solo fisicamente. Mentalmente e per tutto il resto non può non essere la copia

esatta del cadavere. Questo è forse il più grande di tutti i segreti. A pensarci bene, non c'è niente che somigli tanto a una risurrezione quanto le sostituzioni nella gerarchia del partito. Certo, la ripetizione genera noia, ma quando si provvede a ripetere le cose in segreto c'è ancora modo di divertirsi .

La cosa più divertente di tutte, però, è l'idea che ognuno di questi uomini può diventare un tiranno; che tanta incertezza e confusione sono causate semplicemente dal fatto che l'offerta supera la domanda; che non abbiamo a che fare con la tirannia di un individuo, bensì con la tirannia di un partito, il quale non ha fatto altro che avviare la produzione di tiranni su scala industriale. Trovata molto ingegnosa nel caso di questo partito in generale e molto opportuna in particolare, considerando la rapida capitolazione dell'individualismo in quanto tale. In altre parole, il gioco del «chi ce la farà?» è ormai un gioco romantico e antiquato come il "bilboquet", e solo individui liberamente eletti possono permettersi di giocarlo. E' passato da un pezzo il tempo dei profili aquilini, delle barbette a punta o delle barbe a tutta faccia, dei baffi da tricheco o a spazzolino; presto sarà finito anche il tempo delle sopracciglia .

Eppure c'è qualcosa di ossessivo in queste facce blande, grigie, senza nulla che le distingua: somigliano a qualsiasi altra faccia, il che dà loro un'aria quasi clandestina; si somigliano come fili d'erba. La sovrabbondanza visiva aggiunge un'altra dimensione al principio del «governo del popolo»: il potere è affidato a tanti Nessuno. Essere governati da questi Nessuno è però una forma di tirannia ben più onnipresente, perché i Nessuno somigliano a ognuno. Essi rappresentano le masse in più di un senso, ed è questo il motivo per cui non perdono tempo con le elezioni. Per l'immaginazione è un compito piuttosto ingrato pensare al possibile risultato del sistema «un uomo, un voto» in un Paese come la Cina, per esempio, col suo miliardo di anime: che tipo di parlamento potrebbe venirne

fuori, laggiù, e quante decine di milioni di individui costituirebbero una minoranza .

L'affermarsi dei partiti politici tra l'Otto e il Novecento fu il primo vagito della sovrappopolazione, ed ecco perché adesso i partiti segnano tanti punti a proprio favore. Mentre gli individualisti ridevano alle loro spalle, i partiti investivano sulla spersonalizzazione, e ben presto gli individualisti la smisero di ridere. La meta, però, non è il trionfo del partito o di qualche burocrate in particolare. E' vero, adesso si è visto quanto fossero avanti rispetto al loro tempo; ma il tempo ha un'enorme quantità di cose davanti a sé e, soprattutto, un'enorme quantità di gente. La meta è un'altra: trovare spazio per questa espansione numerica dentro un mondo che non si espande; e l'unica via per venirne a capo passa per la spersonalizzazione e burocratizzazione di ogni essere vivente. Perché la vita stessa è un denominatore comune; e questa è già una premessa sufficiente per strutturare l'esistenza con una maggior cura dei particolari .

Ed è proprio quello che fa una tirannia: provvede lei a strutturarti la vita. Lo fa con tutta la meticolosità possibile, e certamente meglio, molto meglio di una democrazia. E poi lo fa per il tuo bene, perché ogni ostentazione di individualismo in mezzo a una folla può essere dannosa: prima di tutto per la persona che lo ostenta; ma anche perché uno deve pur avere qualche riguardo per quelli che gli stanno vicini. Per questo c'è lo Stato gestito dal partito, con i suoi servizi di sicurezza, gli istituti psichiatrici, la polizia e la fedeltà dei cittadini. Ma tutti questi ritrovati non bastano ancora: l'ideale è quello di fare di ogni uomo il burocrate di se stesso. E il giorno in cui questo sogno sarà realtà è ormai in vista, molto in vista. Perché la burocratizzazione dell'esistenza individuale comincia quando i politici si mettono a pensare, e non finisce con l'acquisto di un calcolatore tascabile .

Così, se uno è preso da sentimenti elegiaci al funerale del tiranno, è soprattutto per ragioni autobiografiche, e perché questa dipartita rende ancor più concreta la nostalgia per «il bel tempo che fu». Dopo tutto, il defunto era anche lui un prodotto della vecchia scuola, di quando la gente vedeva ancora la differenza tra quel che dicevano e quel che facevano. Se il defunto non merita più di una riga nel libro della storia, be', tanto meglio: vuol dire che di sangue dei suoi sudditi non ne ha versato abbastanza per meritare un paragrafo. Le sue amanti erano grassocce e poche. Non ha scritto molto, non dipingeva, non suonava uno strumento; e neanche ha introdotto uno stile nuovo per i mobili di casa. Era un tiranno semplice, e tuttavia i capi delle più grandi democrazie facevano a gara per stringergli la mano. In breve, con lui la barca non ha avuto molte scosse. E in parte è merito suo se la mattina, quando apriamo le finestre, l'orizzonte laggiù ancora non è verticale .

Data la natura del suo mestiere, nessuno conosceva i suoi veri pensieri. E' molto probabile che non li conoscesse nemmeno lui. Potrebbe essere un buon epitaffio, questo, se non fosse per un aneddoto che i finlandesi raccontano a proposito del testamento di Urho Kekkonen, il loro Presidente a Vita. Un testamento che comincia così: «Se muoio...» .

IL CANTO DEL PENDOLO

1. Constantinos Kavafis nacque nel 1863 ad Alessandria d'Egitto e vi morì settant'anni dopo per un tumore alla gola. La sua vita, priva di avvenimenti di rilievo, avrebbe fatto felice il più rigoroso dei «nuovi critici». Era il nono figlio di una facoltosa famiglia del ceto mercantile che conobbe un rapido declino con la morte del padre. A nove anni il futuro poeta andò in Inghilterra, dove la Kavafis & Sons aveva le sue succursali, e a sedici fece ritorno ad Alessandria. Fu educato nella religione greco-ortodossa. Per qualche tempo frequentò il Liceo Hermes, una scuola commerciale di Alessandria, e alcune fonti ci dicono che in quel periodo s'interessasse agli studi classici e storici più che all'arte degli affari. Ma questo potrebbe essere semplicemente un cliché nella biografia di un poeta .

Nel 1882, quando Kavafis aveva diciannove anni, scoppiarono ad Alessandria tumulti antieuropei che causarono un grande spargimento di sangue (almeno secondo i criteri di quel secolo), e gli inglesi risposero bombardando la città dal mare. Poiché Kavafis era partito poco prima per Costantinopoli in compagnia di sua madre, sfumò per lui l'occasione di assistere a quello che forse fu l'unico evento storico di cui Alessandria fosse teatro in tutta la vita del poeta. A Costantinopoli trascorse i tre anni successivi, e furono anni importanti per la sua formazione. Da tempo teneva un diario storico, e a Costantinopoli il diario s'interruppe - alla pagina intitolata «Alessandro». Nella stessa città avrebbe avuto anche

la sua prima esperienza omosessuale. A ventotto anni ottenne il primo impiego, come avventizio al dipartimento per l'irrigazione presso il ministero dei Lavori Pubblici. Questo incarico provvisorio si rivelò alquanto permanente: Kavafis lo conservò per trent'anni, arrotondando le sue entrate con quello che guadagnava di tanto in tanto come commissionario alla Borsa valori di Alessandria .

Conosceva il greco antico e moderno, il latino, l'arabo, il francese; leggeva Dante in italiano, e scrisse le sue prime poesie in inglese. Ma se mai vi furono influenze letterarie - e in "Cavafy's Alexandria" Edmund Keeley accenna a qualche influenza dei romantici inglesi -, esse dovettero limitarsi a quella fase del suo percorso poetico che lo stesso Kavafis espunse dal «canone» della sua opera, come lo definisce Keeley. Quanto al periodo successivo, Kavafis segue criteri così personali nel riprendere il classico mimiambo ellenico (o «mimo» , più semplicemente) e nell'uso dell'epitaffio che non si può non consentire con Keeley quando ci risparmia le nebbie dell'"Antologia palatina" .

La vita di Kavafis fu priva di avvenimenti anche nel senso che egli non pubblicò mai un libro di poesie. Viveva ad Alessandria, scriveva poesie (a volte stampandole in forma di opuscoli o di fogli volanti con tirature rigorosamente limitate), conversava nei caffè con uomini di lettere del posto o di passaggio, giocava a carte, scommetteva sui cavalli, frequentava bordelli di omosessuali e ogni tanto andava in chiesa .

Credo che esistano almeno cinque edizioni della poesia di Kavafis in inglese. Le versioni più felici sono quella di Rae Dalven (a) e quella di Edmund Keeley e Philip Sherrard, (b) quest'ultima accompagnata dal testo originale. Poiché nel mondo delle traduzioni la collaborazione è scarsa o nulla, accade talvolta che i traduttori ripetano senza saperlo le fatiche sostenute da altri. Ma il lettore può avvantaggiarsene, e in un

certo senso anche il poeta. Se ne avvantaggia, quanto meno, in questo caso, sebbene tra i due libri vi sia una notevole affinità perché l'intento comune è quello di arrivare a una resa chiara e onesta. Sotto questo aspetto le versioni di Keeley e Sherrard sono certamente superiori. E' una fortuna, comunque, che Kavafis usi la rima in meno della metà della sua opera, e soprattutto nelle prime poesie .

Ogni poeta perde nella traduzione, e Kavafis non fa eccezione. Il fatto eccezionale è che riesca anche a guadagnarci. Ci guadagna non soltanto perché è un poeta piuttosto didattico, ma anche perché, già a partire dal 1900-1910, cominciò a spogliare le sue liriche di tutto l'armamentario poetico - ricco repertorio di immagini, similitudini, metrica sfarzosa e, come si è visto, rime. E' l'economia della maturità, e Kavafis ricorre a mezzi volutamente «poveri», restituendo alle parole i loro significati primari nell'intento di arrivare a una maggiore economia. Così chiama «verdi» gli smeraldi e descrive come «giovani e belli» i corpi. Questa tecnica deriva dal convincimento di Kavafis che il linguaggio non è un mezzo di conoscenza ma di assimilazione, che l'essere umano è un borghese per natura e usa il linguaggio per gli stessi fini per cui usa un tetto o il vestiario. La poesia sembra allora l'unica arma capace di battere il linguaggio con i mezzi propri del linguaggio .

L'uso di aggettivi «poveri» crea l'effetto inaspettato di introdurre una certa tautologia mentale che libera l'immaginazione del lettore, mentre tropi o similitudini più elaborate bloccherebbero l'immaginazione o comunque non la lascerebbero uscire dai loro confini specifici. Per questi motivi una traduzione di Kavafis è quasi il prossimo passo logico nella direzione in cui si muoveva il poeta: un passo che lo stesso Kavafis avrebbe potuto desiderare di compiere .

Forse non aveva bisogno di farlo: il suo stesso modo di usare la metafora bastava a trattenerlo là dove si era fermato, o

magari anche prima. Kavafis compì un'operazione semplicissima. Sono due gli elementi che di solito costituiscono una metafora: l'oggetto della descrizione (il «tenore», per riprendere il termine di I.A. Richards) e l'oggetto al quale il primo si collega nell'immaginazione o semplicemente nella grammatica (il «veicolo»). L'implicazione contenuta in genere nella seconda parte offre allo scrittore la possibilità di una progressione virtualmente senza fine. E' così che una poesia «funziona». Quanto a Kavafis, fin quasi dal primo istante della sua carriera di poeta egli saltò direttamente alla seconda parte; e per il resto della sua carriera sviluppò ed elaborò le nozioni implicite in questo procedimento, senza preoccuparsi di ritornare alla prima parte, data ormai per ovvia. Il «veicolo» era Alessandria; il «tenore» era la vita .

2. Il sottotitolo di "Cavafy's Alexandria" è "Study of a Myth in Progress". Sebbene l'espressione «"myth in progress"» sia stata coniata da George Seferis, nulla impedirebbe di usare un altro sottotitolo: «"study of a metaphor in progress"». Il mito è essenzialmente un attributo del periodo pre-ellenico, e la parola «mito» sembra una scelta poco felice se consideriamo il giudizio che lo stesso Kavafis dava della grossolana banalità con cui si accostavano ai temi greci - miti posticci, eroi di fantasia, zelo nazionalistico, eccetera - tanti uomini di lettere, fossero compatrioti di Kavafis o stranieri .

L'Alessandria di Kavafis non è propriamente la contea di Yoknapatawpha, non è Tilbury Town o Spoon River. E', prima di tutto, un luogo squallido e desolato che vive quella fase di declino in cui l'abitudine alla decadenza finisce con l'indebolire il senso stesso del rimpianto. Per un certo verso l'apertura del Canale di Suez nel 1869 appannò il fulgore di Alessandria più di quanto avessero fatto la dominazione romana, l'affermarsi del cristianesimo e la conquista araba

messe insieme: quasi tutto il traffico marittimo, che era la vera fonte della vita commerciale di Alessandria, fu smistato verso Porto Said. Kavafis, tuttavia, poteva cogliere in questa svolta un'eco remota del tempo in cui, diciotto secoli prima, le ultime navi di Cleopatra erano fuggite sulla stessa rotta dopo aver perso la battaglia di Azio .

Kavafis si definiva un poeta storico, e il libro di Edmund Keeley rappresenta a sua volta una specie di spedizione archeologica. Sarà bene ricordare, però, che la parola «storia» si può ugualmente riferire alle lotte delle nazioni e alle esistenze private: in entrambi i casi è fatta di memoria, trascrizione e interpretazione. "Cavafy's Alexandria" è un esempio di archeologia che dal basso sale verso l'alto. Keeley esplora gli strati di una città immaginaria e procede con la più grande circospezione sapendo che i vari strati rischiano di mischiarsi tra loro. Keeley ne distingue chiaramente almeno cinque: la città in senso letterale, la città metaforica, la città sensuale, l'Alessandria mitica e il mondo dell'ellenismo. Alla fine egli disegna una mappa indicando la categoria in cui si colloca ogni singolo componimento di Kavafis. Ne risulta una guida meravigliosa alla scoperta dell'Alessandria immaginaria, così come il libro di E.M. Forster è una guida meravigliosa alla città vera. (Forster dedicò il suo libro a Kavafis e fu il primo a presentare Kavafis ai lettori inglesi) .

I «rinvenimenti» di Keeley sono utili, e utile è il suo metodo. Se si può dissentire da certe sue conclusioni, è perché il fenomeno è, ed era, ancora più vasto di quanto facciano pensare i suoi «rinvenimenti». A valutarne le dimensioni, comunque, aiuta l'eccellente lavoro che Keeley ha compiuto come traduttore dell'opera di Kavafis. Se Keeley non dice certe cose nel suo libro, si deve in gran parte al fatto che le ha "dette" nella traduzione .

Una delle principali caratteristiche della storiografia - specialmente per quel che riguarda la storia classica - è,

inevitabilmente, l'ambiguità stilistica causata o da un'abbondanza di dati contraddittorii o da interpretazioni chiaramente contraddittorie di quei dati. A volte anche Erodoto e Tuciddide, per non parlare di Tacito, sembrano bizzarri cultori del paradosso. In altre parole, l'ambiguità è un inevitabile sottoprodotto di quella affannosa ricerca dell'obiettività in cui, dal tempo dei romantici, è stato coinvolto ogni poeta più o meno serio. Noi sappiamo che come stilista Kavafis si muoveva già in questa direzione; e sappiamo anche del suo attaccamento alla storia .

All'inizio del secolo Kavafis aveva già acquisito quel tono passionato, obiettivo, anche se propriamente ambiguo, che avrebbe poi usato nei successivi trent'anni. Il suo senso della storia - quello, più esattamente, che risultava dai suoi gusti di lettore - s'impadronì di lui e gli fornì una maschera. L'uomo è ciò che legge, e tanto più un poeta. Sotto questo aspetto Kavafis è una biblioteca del mondo greco, romano e bizantino (Michele Psello, soprattutto). In particolare, è un compendio di documenti e iscrizioni relativi all'interrelazione greco-romana durante gli ultimi tre secoli avanti Cristo e i primi quattro secoli dopo Cristo. Le cadenze neutre del primo periodo e il pathos intensamente formale del secondo sono le radici da cui affiora il particolare registro stilistico di Kavafis, questo incrocio tra una cronaca e un epitaffio. Questa formula - sia essa applicata alle «poesie storiche» o a temi propriamente lirici - crea un singolare effetto di autenticità, salvando le estasi e le fantasticherie del poeta da ogni verbosità, colorando di reticenza le enunciazioni più elementari. Sotto la penna di Kavafis cliché e convenzioni sentimentali diventano - quasi come accade per i suoi aggettivi «poveri» - una maschera .

E' sempre spiacevole tracciare dei confini quando si ha a che fare con un poeta, ma l'archeologia di Keeley non può farne a meno. Keeley ci fa conoscere Kavafis più o meno al tempo in cui il poeta trovò la propria voce e il proprio tema.

Kavafis, ormai più che quarantenne, aveva le idee chiare su molti punti, e in particolare sulla città «letterale» di Alessandria, dove aveva deciso di rimanere. Keeley usa argomenti assai persuasivi sulla difficoltà di questa decisione. Ad eccezione di sei o sette poesie non legate tra loro, la città «letterale» non emerge alla superficie nelle 220 poesie del canone. Le prime a emergere sono la città «metaforica» e la città mitica. Ciò non fa che confermare la tesi di Keeley, perché il pensiero utopico, anche quando si rivolge al passato, come nel caso di Kavafis, implica di solito il carattere insostenibile del presente. Quanto più squallido e desolato è l'ambiente, tanto più forte è il desiderio di vivificarlo. Ciò che ci impedisce di affermare che c'era qualcosa di estremamente greco nella decisione di Kavafis di rimanere ad Alessandria (come se avesse scelto di collaborare col Fato che l'aveva messo lì, di assecondare "Parkos"), è la personale ripugnanza di Kavafis per l'elaborazione in chiave mitologica; e anche, forse, la consapevolezza da parte del lettore che ogni scelta è essenzialmente una fuga dalla libertà .

Un'altra possibile spiegazione della decisione di Kavafis sta nel fatto che egli non si amava abbastanza per pensare di meritare di meglio. Qualunque sia la ragione, la sua Alessandria immaginaria esiste non meno vividamente della città letterale. L'arte è una forma alternativa di esistenza, anche se in questa proposizione l'accento cade sulla parola «esistenza», dal momento che il processo creativo non è una fuga dalla realtà né una sublimazione della realtà stessa. Per Kavafis, in ogni caso, la sublimazione era esclusa, e lo dimostra il modo in cui è trattata nella sua opera tutta la città sensuale .

Era un omosessuale, e il suo atteggiamento esplicito di fronte a questo tema era «moderno» non solo per i criteri di allora, come propone Keeley, ma anche per i criteri attuali. Non giova molto, o forse non giova affatto, ricollegare la

posizione di Kavafis ad atteggiamenti che hanno una loro tradizione nel Mediterraneo orientale: troppo grande era la differenza tra il mondo ellenico e la società reale in cui il poeta viveva. Se il clima morale della realtà alessandrina invitava a usare tecniche di mascheramento, le memorie del grande passato tolemaico avrebbero richiesto una qualche forma di orgogliosa ostentazione. Né l'una né l'altra strategia era accettabile per Kavafis, perché egli era, in primo luogo e soprattutto, un poeta contemplativo, e perché l'uno e l'altro atteggiamento sono più o meno ugualmente incompatibili col sentimento stesso dell'amore .

Il novanta per cento della migliore poesia lirica è scritta "post coitum", e ciò vale anche per quella di Kavafis. Le sue poesie, qualunque sia il tema, sono sempre retrospettive. L'omosessualità in quanto tale obbliga all'autoanalisi più dell'eterosessualità. Credo che il concetto omosessuale del peccato sia molto più complesso di quello eterosessuale: agli eterosessuali, se non altro, si offre la possibilità di una redenzione a colpo sicuro attraverso il matrimonio o altri legami permanenti accettati dalla società. La psicologia omosessuale, come la psicologia di qualsiasi minoranza, è fatta palesemente di sfumature e di ambivalenza: fa tesoro della vulnerabilità dell'individuo fino al punto di produrre una conversione mentale di 180 gradi, dopodiché si può passare all'offensiva. In un certo senso l'omosessualità è una forma di massimalismo sensuale che assorbe e consuma le facoltà razionali e quelle emotive di una persona in maniera così totale che il risultato probabile è il «pensiero sentito», quel vecchio amico di T.S. Eliot. Alla fine la nozione di vita potrebbe avere più sfaccettature per un omosessuale che per un eterosessuale. Una tale nozione, almeno in teoria, offre all'individuo il motivo ideale per scrivere poesia, anche se nel caso di Kavafis questo motivo non è più che un pretesto .

In arte, naturalmente, ciò che conta non sono le scelte sessuali, ma quello che da esse si ricava. Soltanto un critico superficiale o prevenuto classificherebbe semplicemente come «omosessuali» le poesie di Kavafis o le ridurrebbe a esempi del suo «pregiudizio edonistico». Le liriche d'amore di Kavafis furono concepite nello stesso spirito che presiedette alle sue poesie storiche. Se si tien conto della natura retrospettiva del poeta, si ha addirittura la sensazione che i «piaceri» - una delle parole che Kavafis usa più spesso per riferirsi agli incontri sessuali che va rievocando - fossero anch'essi «poveri», più o meno allo stesso modo che l'Alessandria letterale, quale la descrive Keeley, era un povero avanzo di qualcosa di grandioso. Il più delle volte il protagonista di queste liriche è una persona solitaria, non più giovane, portata a disprezzare la propria fisionomia ormai sfigurata sotto i colpi di quello stesso tempo che ha alterato tante altre cose, tutte fondamentali in passato nell'esistenza di quella persona .

L'unico strumento di cui un essere umano disponga per cercare di tener testa al tempo è la memoria, e ciò che fa di Kavafis un poeta così inconfondibile è la sua singolare memoria, sensuale e storica. La meccanica dell'amore implica una sorta di ponte tra il sensuale e lo spirituale, qualcosa che può anche arrivare alla deificazione: la nozione di una vita dopo la vita è implicita non solo nei nostri accoppiamenti ma anche nelle nostre separazioni. Paradossalmente, le poesie di Kavafis, dove trattano di quello «speciale amore» ellenico e sfiorano "en passant" pensieri e desideri convenzionali, sono altrettanti tentativi - o, piuttosto, conati di cui si ammette l'inutilità - di risuscitare ombre che furono amate. In altre parole: fotografie .

La critica tende ad addolcire la visione di Kavafis, interpretando la sua disperazione come distacco, la sua assurdità come ironia. La poesia d'amore di Kavafis non è «tragica» ma terrificante, perché mentre la tragedia si occupa

del "fait accompli", il terrore è un prodotto dell'immaginazione (e non importa se questa si rivolga verso il futuro o verso il passato). In lui il senso della perdita è ben più acuto del senso della vincita, semplicemente perché la separazione è un'esperienza più durevole dello stare insieme. Sembra quasi che Kavafis fosse più sensuale sulla carta che nella realtà, dove il senso di colpa e le inibizioni bastano a imporre forti remore. Poesie come "Prima che il tempo li mutasse" o "Cose nascoste" rappresentano un rovesciamento totale della formula di Susan Sontag: «La vita è un film; la morte è una fotografia». Per dirla altrimenti, il pregiudizio edonistico di Kavafis, se di un tale pregiudizio si può parlare, è influenzato e «pregiudicato» a sua volta dal senso storico, poiché la storia, tra le altre cose, implica l'irreversibilità. Per contro, le poesie storiche di Kavafis, se non fosse perché inclinano verso l'edonismo, si sarebbero ridotte a meri aneddoti .

Uno dei migliori esempi di come funzioni questa tecnica a doppia corsia è la poesia dedicata a Cesarione, il figlio quindicenne di Cleopatra, che di nome era l'ultimo re della dinastia tolemaica e fu giustiziato dai romani, in «Alessandria vinta», per ordine di Ottaviano. Il narratore, avendo trovato una sera il nome di Cesarione in un libro di storia, comincia a fantasticare su questo ragazzo e col pensiero «lo modella liberamente», lo ricrea «così totalmente» che alla fine della poesia, quando Cesarione è messo a morte, percepiamo l'esecuzione quasi come uno stupro. E allora le parole «Alessandria vinta» assumono una dimensione in più: la torturante consapevolezza di una perdita personale .

Combinando sensualità e storia, o piuttosto istituendo un'equazione tra di esse, Kavafis racconta ai suoi lettori (e a se stesso) la parabola classica di Eros, signore del mondo. Sulle labbra di Kavafis il racconto suona convincente, tanto più convincente perché nelle sue poesie storiche domina assillante il declino del mondo ellenico, una situazione che lui, come

individuo, rispecchia in miniatura o riflette in tanti specchi. Quasi che la precisione del miniaturista fosse superiore alle sue forze, Kavafis costruisce davanti a noi un modello in grande scala di Alessandria e dell'adiacente mondo ellenico. E' un affresco, e se può sembrare frammentario l'impressione è dovuta in parte al fatto che riflette il suo creatore, ma più ancora alla frammentazione politica e culturale del mondo ellenico giunto ormai al nadir. Con la morte di Alessandro Magno cominciò lo sgretolamento, e guerre, scaramucce ed eventi consimili continuarono per secoli a dilaniare quel mondo, così come le contraddizioni dilanano la mente dell'individuo. L'unica forza che teneva insieme tutti quei tasselli così disparati e cosmopoliti era la "magna lingua Graeca"; e Kavafis poteva dire lo stesso della propria vita. Forse il momento di massima disinibizione nella poesia di Kavafis è quello in cui la sua voce, in un tono di intensa, esaltata fascinazione, elenca le bellezze del modo di vivere ellenico: edonismo, arte, filosofia sofistica e «specialmente la nostra grande lingua greca» .

3. Non fu la conquista romana a metter fine al mondo ellenico: la fine venne il giorno in cui Roma stessa si arrese al cristianesimo. L'interazione tra mondo pagano e mondo cristiano nella poesia di Kavafis è, fra i temi del poeta, l'unico che non sia esplorato a sufficienza nel libro di Keeley. E' facile peraltro comprenderne il motivo, giacché questo tema meriterebbe un libro a sé. Ridurre Kavafis a un omosessuale che si sentiva imbarazzato di fronte al cristianesimo sarebbe semplicistico. Quanto a questo, non si sentiva del tutto a suo agio neanche di fronte al paganesimo. Era abbastanza aperto per sapere che fin dalla nascita si portava nelle vene un miscuglio dell'uno e dell'altro mondo e che la nascita l'aveva proiettato in quel miscuglio. Se avvertiva la tensione, la colpa

non era dell'uno o dell'altro mondo, bensì di entrambi: non c'era in lui una lacerazione, non era combattuto tra due richiami. In apparenza, quanto meno, si comportava da cristiano: aveva sempre una croce addosso, andava alla funzione del Venerdì Santo, e ricevette i conforti della religione. Anche nell'animo, forse, era cristiano: le sue ironie più vigorose le riservava a uno dei principali vizi del cristianesimo, l'intolleranza religiosa. Ma per noi lettori, naturalmente, quello che conta non è tanto l'appartenenza di Kavafis a una Chiesa quanto il modo in cui trattò quel miscuglio di due religioni; e il suo modo non fu né cristiano né pagano .

Alla fine dell'era precristiana (in verità la gente non conta il tempo a ritroso, né quando le viene annunciata la venuta del Messia né quando è avvertita dell'olocausto imminente) Alessandria era un mercato di fedi e ideologie, tra cui spiccavano il giudaismo, i culti copti, il neoplatonismo e, ovviamente, il cristianesimo appena arrivato. Politeismo e monoteismo erano questioni ben note in una città che tra l'altro era sede della prima vera accademia nella storia della nostra civiltà, il Museion. Non c'è dubbio che giustapponendo una fede all'altra noi le stacciamo dal loro contesto, e proprio il contesto era ciò che contava per gli alessandrini, fino al giorno in cui si sentirono dire che una fede bisognava sceglierla, che quel che contava era la scelta. Era un'idea che a loro non piaceva, come non piace a Kavafis. Quando Kavafis usa le parole «paganesimo» e «cristianesimo», dovremmo anche noi tener presente, come lui, che sono approssimazioni, convenzioni, denominatori comuni, mentre la civiltà è fatta piuttosto di numeratori .

Nelle sue poesie storiche Kavafis usa quelle che Keeley chiama metafore «comuni», ossia metafore fondate sul simbolismo politico (si vedano le poesie "Dario" e "Aspettando i barbari"); ed è questa un'altra delle ragioni per

cui Kavafis dà quasi l'impressione di guadagnare nella traduzione. La politica in sé è una specie di metalinguaggio, una uniforme mentale, e a differenza della maggioranza dei poeti moderni Kavafis è bravissimo a sbottonare questa uniforme. Il «canone» comprende sette poesie su Giuliano l'Apostata - un bel numero, se si considera la brevità (tre anni) del regno di Giuliano. L'interesse del poeta per questo Imperatore deve pur avere qualche motivo, e l'interpretazione di Keeley non sembra sufficiente. Giuliano fu educato nella fede cristiana, ma quando salì al trono cercò di restaurare il paganesimo come religione di Stato. Anche se l'idea stessa di una religione di Stato fa sospettare la presenza in lui di una vena cristiana, Giuliano si occupò della faccenda in tutt'altra maniera: non perseguì i cristiani, infatti, né tentò di convertirli. Si limitò a togliere al cristianesimo l'avallo dello Stato e mandò i suoi dotti a disputare in pubblico con i sacerdoti cristiani .

In queste schermaglie verbali i preti avevano spesso la peggio, in parte per le contraddizioni dogmatiche che si annidavano nella precettistica di allora e in parte perché di solito i preti erano meno preparati dei loro avversari, partendo dal semplice presupposto della superiorità del dogma cristiano. Giuliano vedeva nella Trinità una retriva miscela di politeismo greco e monoteismo giudaico, ma era piuttosto tollerante verso il «galileismo», come lui lo chiamava. Gli unici provvedimenti per i quali si potrebbe considerarlo un persecutore furono l'ordine di restituire certi templi pagani che i cristiani avevano requisito sotto il regno dei suoi predecessori, e il divieto di fare proselitismo nelle scuole a favore della fede cristiana. «A coloro che vilipendono gli dèi non dev'essere consentito di insegnare ai giovani e di interpretare le opere di Omero, Esiodo, Demostene, Tucidide ed Erodoto, i quali adoravano quegli dèi. Stiano nelle loro scuole galilee a interpretare Matteo e Luca» .

I cristiani, non avendo ancora una letteratura propria, né avendo in generale molti argomenti da opporre a quelli di Giuliano, lo attaccarono proprio per la tolleranza con cui li trattava, descrivendolo come un Erode, un orco carnivoro, uno spudorato mentitore che con diabolica astuzia si asteneva da pubbliche persecuzioni per meglio ingannare gli ingenui. Quale che fosse lo scopo vero di Giuliano, a Kavafis interessava evidentemente il modo in cui questo Imperatore romano aveva affrontato il problema. Kavafis, si direbbe, vedeva in Giuliano un uomo che tentava di salvaguardare le due possibilità metafisiche non già facendo una scelta, bensì creando tra l'una e l'altra dei legami in modo da trarre il meglio da entrambe. Si tratta sicuramente di un atteggiamento razionale di fronte a questioni spirituali, ma dopo tutto Giuliano era un politico. Il suo fu un tentativo eroico, se si considera la vastità del problema e i suoi possibili sbocchi. A rischio di essere accusati di idealizzazione, si è tentati di giudicare Giuliano una grande anima ossessionata dalla consapevolezza che né il paganesimo né il cristianesimo sono di per sé sufficienti e che né l'uno né l'altro, presi separatamente, sono in grado di soddisfare appieno la potenzialità spirituale dell'uomo. Ci sono sempre tormentosi residui, c'è sempre il senso di un certo vuoto parziale che nel migliore dei casi provoca un senso di peccato. Il fatto è che l'inquietudine spirituale dell'uomo non è dissetata da nessuna delle due sorgenti, e non c'è dottrina di cui si possa dire, senza incorrere in una condanna, che riesca a combinarle insieme: fatta eccezione, forse, per lo stoicismo o l'esistenzialismo (il quale ultimo potrebbe essere considerato una forma di stoicismo avallata dal cristianesimo).

Un estremista sensuale e, implicitamente, spirituale non può essere appagato da questa soluzione, ma può rassegnarvisi. Ciò che conta in qualsiasi rassegnazione, tuttavia, non è tanto il meno peggio a cui ci si rassegna quanto il peggio da cui si

cerca salvezza. La dimensione della poesia di Kavafis può solo aumentare quando ci si rende conto che egli non fece una scelta tra paganesimo e cristianesimo, ma oscillava continuamente, come un pendolo, tra l'uno e l'altro. Presto o tardi, però, un pendolo avverte le limitazioni che gli sono imposte dalla sua cassa. Pur trovandosi nell'impossibilità di spingersi oltre le pareti della cassa, il pendolo coglie ugualmente qualche sprazzo del mondo esterno: riconosce la propria sudditanza e ammette che le direzioni in cui è costretto a oscillare sono preordinate, sono governate dal tempo nel suo - se non "per" il suo - moto progressivo .

Da qui quell'implacabile nota di "ennui" che rende la voce di Kavafis, col suo tremolo edonistico-stoico, così assillante e ossessiva. Ad accentuare l'ossessione sta la nostra consapevolezza che noi siamo dalla parte di quest'uomo, che riconosciamo la sua situazione, sia pure soltanto in una poesia che ha per tema l'assimilazione di un pagano assorbito in un pio regime cristiano. Penso alla poesia "Se veramente morto", penso ad Apollonio di Tiana, il profeta pagano, vissuto subito dopo la venuta del Cristo, che era noto per i suoi miracoli, guariva gli infermi, scomparve senza lasciare alcuna testimonianza della sua morte e, a differenza del Cristo, sapeva scrivere .

Note "Il canto del pendolo"

Nota a. "The Complete Poems of Cavafy", Harcourt Brace Jovanovich, New York, 1968 .

Nota b. "C.P. Cavafy: Collected Poems", a cura di George Savadis, Princeton University Press, 1975 .